This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3433 06660468 1

1395

Die

Kunst des Vortrags.

Von

Emil Palleske.

Zweite Auflage.

GESELLSCHAFT HARMONIE, NEW YORK.

Stuttgart.
Verlag von Carl Krabbe.
1884.

1. Elocution
2. Expression

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
764615 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1935 L

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wenn der Ausspruch des Famulus Wagner:

> In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
> Denn heutzutage wirkt das viel ꝛc.

einen allgemeinen Wiederhall gefunden hätte, wenn recht viele der Ansicht wären, daß der Vortrag des Redners Glück mache, so könnte ich die Zuversicht hegen, für meine „Kunst des Vortrags" einen sehr ansehnlichen Leserkreis zu gewinnen. Ich könnte dieser Zuversicht in der üblichen Weise Ausdruck geben, indem ich den einfachen Titel des Buches durch den Zusatz erweiterte: „Unentbehrlicher Ratgeber für angehende Richter, Anwälte, Pfärrer, Parlaments- und Volksredner, vortragende Räte, weibliche und männliche Vereinsvorstände, Schauspieler, Toastsprecher, deklamierende Schüler, für Stotternde, für alle, die ihre Aussprache verbessern, eine schwache Stimme und Lunge kräftigen wollen."

Es gibt aber sehr viele, die auf Fausts Worte schwören:

> Es trägt Verstand und rechter Sinn
> Mit wenig Kunst sich selber vor —

und diese machen sich die Sache noch bequemer, indem sie, solche Worte auslegend, unter Verstand und rechtem Sinn

auch noch Empfindung, Phantasie, Charakter, kurz alles liebevoll mitbegreifen, was außer Verstand und rechtem Sinn den höchsten Schöpfungen der Rede- und Dichtkunst eigen zu sein pflegt. Sie fragen nicht danach, in welcher Form sich die Sache selber vortrage, ob in sächsischem, bayerischem oder mecklenburgischem Dialekt, ob deutlich oder undeutlich, ob schön oder unschön. Je weniger Kunst auf die Form verwandt wird, um so mehr steigt der Inhalt in seinem Werte, weil er den etwaigen Erfolg als sein alleiniges Verdienst buchen kann.

Ich beabsichtige weder diejenigen Leser anzulocken, welche der Wagnerischen Ansicht sind, noch diejenigen zu bekehren, welche aus Fausts Worten die Berechtigung herauslesen, die Kunst des Vortrags gering zu schätzen.

Ich habe für Leser geschrieben, welche auch einmal über dieses Thema unterhalten sein wollen, welche hören wollen, was ein Mann, der aus der Kunst des Vortrags einen Lebensberuf gemacht hat, an Erfahrungen, Beobachtungen, Studien über diese Kunst vorbringen kann. Wer ein Buch über ästhetische Dinge nur dann mit Genuß liest, wenn er angestrengt dabei denken muß, der fange mein Buch gar nicht an zu lesen. Ich habe nicht geglaubt, daß diese Anstrengung bei einem Werke über Kunst unumgänglich nötig sei.

Wenn mein Buch trotz seiner leichtern Form dennoch hofft, von Wissenden und Lehrenden beachtet zu werden, so geschieht es, weil darin ein Gegenstand des allgemeinen Unterrichts, Lesen und Vorlesen, als die Grundlage der Kunst des Vortrags angesehen wird. Auf diesen Unterricht ist Rücksicht genommen, und zwar bis zu dem Grade, daß die neuesten Forschungen der Physiologie für die Begründung der Aussprache, für die Erklärung des Wohlklangs befragt sind. Vielleicht erscheine ich manchem hie und da zu sehr beflissen, deutlich zu sein, z. B. wo ich den Namen der be-

kannteſten Versfüße ihr metriſches Bildzeichen mitgebe. Aber ich wollte vor allem anſchaulich und allen verſtändlich bleiben. Denn, wenn ich irgend einen Leſerkreis während der Arbeit vor Augen gehabt habe, ſo war es die deutſche Jugend.

Ich hoffe, daß dieſe ſich mit meiner Gabe befreunden wird. Ich hoffe es deshalb, weil die Jugend gern mit der Jugend verkehrt. Wohlan: die ewige Jugend des Schönen wird — es kann nicht anders ſein — aus meinem Buche zu jedem Leſer ſprechen. Wenn auch nur in Geſtalt meiner Freude am Schönen. Denn ſie war die treibende Kraft meines Lebens und Lernens.

Thal, den 28. März 1880.

Emil Palleske.

Vorwort zur zweiten Auflage.

An eine zweite Auflage hat der der Litteratur viel zu früh entriſſene Palleske ſelbſt keine Hand mehr legen können. Die Aenderungen, die man in dieſer neuen Auflage findet, ſind das Werk eines der vielen Freunde, die das mit ungeheuchelter Begeiſterung geſchriebene und deshalb auch ſolche zu erwecken geeignete Werk ſich erworben hat. Man wird hoffentlich die diskrete Hand eines aufrichtigen Verehrers nicht vermiſſen, der nur da änderte, wo die Sache es zu fordern ſchien, und der ſein ſubjektives Dafürhalten möglichſt hintanzuſetzen für eine Pflicht der Pietät hielt. Zwei Bemerkungen

mögen hier in der Kürze gemacht werden. Der Bearbeiter ist Philolog, daher die einzige wirklich wesentliche Aenderung, die sich im 14. Kapitel findet; und er ist Süddeutscher, was aber nicht etwa zur Motivierung abweichender Meinungen — Palleske hatte gewiß, wenn irgend einer, ein weites und warmes Herz für alle Teile des deutschen Vaterlandes —, sondern bloß zur Begründung mancher Aenderungen im einzelnen angeführt sein mag, wo entweder Palleskes Ansicht durch süddeutsche Erfahrungen widerlegt, beziehungsweise eingeschränkt wird oder doch seine Beispiele und Ausführungen für süddeutsche Leser unverständlich gewesen wären.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Seite

Jugendgeschichte meines „R“ 1

Linning Nüßlers Ansicht über das „R“. Bischof Ritschl sagt mir: ohne Zungen-R kein Kanzelredner. Theodor Döring sagt: ohne Zungen-R kein Schauspieler. Wie ich das Zungen-R sprechen lernte. Wie die Griechen, die Römer, die alten Deutschen das R sprachen. Wie es gesprochen werden muß. Physiologische Gründe. Schönheit des Zungen-R. Nutzen desselben für die Gesundheit. Erzeuger des „R“.

Zweites Kapitel.

Jugenderinnerungen einer Lunge 9

Geheimerat Bardeleben, Shylock und mein Brustkasten. Nutzen der Kinderkrankheiten. Die Ostsee lehrt mich Atem holen. Erstarkung meiner Lunge. Ein- und Ausatmen. Brustkasten bei Stummen. Lungenetüden. Die Lunge muß die Lunge verbessern. Uebergang zu andern Organen. Wie weit läßt sich Sprechen und Lesen aus Büchern lernen? Aufgabe meines Buchs.

Drittes Kapitel.

Die Phantasie 13

Empfindungsreize. Auge und Ohr. Die Innenwelt. Inhalt der Sprache. Schranke derselben. Das Kind gegenüber

Seite

der fertigen Sprache. Die Phantasie, insbesondere die Ohrphantasie. Kann die Phantasie durch Reize veredelt werden?

Viertes Kapitel.

Der Reiz der Uebereinstimmung 16

Young und Helmholtz über Sinnesnerven und ihre Reize. Schranke der naturwissenschaftlichen Forschung. Die Psychologie sucht für sie einzutreten. Die ersten Reize im frühesten Kindesalter. Lust und Unlust. Lusterinnerung als Bildnerin von Wahrnehmung und Vorstellung, von sprachlicher Darstellung. Zusammenwirken von Ohr und Stimme. Das Wohlgefühl des Einklangs. Der Reiz der Uebereinstimmung. Seine Bedeutung für die Menschheit. Das Ohr als Kritiker und Lehrer.

Fünftes Kapitel.

Das Ohr und sein Jenseits 19

Umfassende Befähigung des Ohrs. Eine Wanderung von der Ohrmuschel aus durchs Ohr. Trommelfell. Pauke. Labyrinth. Cortisches Klavier. Ende der Mechanik. Annahme der Phantasie als einer höheren Einheit der Sinne. Die Phantasie schafft nach Zwecken. Die Seele. Zweckreiz der Uebereinstimmung. Technik der Künste. Die Kunst als dämonische Macht. Ihre Verwandtschaft mit der Religion. Glaube an den Fortschritt der Geschichte, an eine Aufgabe der Menschheit. Das Jenseits im Diesseits als spannende und belebende Kraft. Wirkung auf die Sprache und Stimme.

Sechstes Kapitel.

Ueber den Wert musikalischer Kunstübungen 27

Vernachlässigung der Phantasie in unserer heutigen Erziehung. Gefahren, die daraus entstehen. Wie kann man die Phantasie erziehen? Treffen des Tons. Das musikalische Gehör. Erziehung desselben. Wohlgefühl des Einklangs. Reiz der Melodie. Gesangvereine. Wirkung edler Musik auf die Gesundheit der Phantasie. Musikalische Abrichtung und musikalische Erziehung. Bedenkliche Seiten dieser Kunstübung im Vergleich zur Malerei.

Siebentes Kapitel.

Seite

Sprachliche Kunstübung. Vorlesen 31

Technik und Material sprachlicher Kunstübung. Ihre erziehende Kraft. Was sie den übrigen Künsten verdankt. Die Muttersprache. Wie lernt ein Kind sprechen? Klangbild. Elementarschule. Wert des Lautierens und Buchstabierens. Aufforderung an die Töchterschulen. Einfluß der Frauen auf die Sprache bei den Römern, Italienern, Indern. Taktlesen. Bildende und gliedernde Kraft des Verslesens. Allgemeiner Gewinn für die Erziehung und für das Leben.

Achtes Kapitel.

Die Klangwunder der Mundhöhle 43

Die Plastik des Mundes. Lippenlaute. Vokale. Das Innere der Mundhöhle. Die Eigentöne der Vokale, geschildert nach Tyndall und Helmholtz. Wirkung der Eigentöne beim Vorlesen. Beispiele. Eigentöne der Konsonanten. Bedeutung von Vokalen und Konsonanten für das Sprechen.

Neuntes Kapitel.

Die Stimme 50

Schlundhöhle. Das Ansatzrohr. Der Kehlkopf. Kehlkopfspiegel. Das Innere des Kehlkopfs. Die Hauptknorpel. Aufgabe des Grund-(Ring-) und des Spann-(Schild-)Knorpels. Die Stellknorpel. Die Stimmbänder. Die Stimmritze. Stimmregister. Wie man die Stimme bilden und gebrauchen soll. Heisere und schöne Stimmen. Stärkung der Stimme. Behandlung derselben bei Halskrankheiten. Tonfarbe. Macht der Stimme.

Zehntes Kapitel.

Zungenübungen 63

Lob der Zunge. Ihre Thätigkeit bei Bildung von Vokalen und Konsonanten. Ihre Rolle als Vermittlerin zwischen Vokalen und Konsonanten. Ihre Aufgabe den Dialekten gegenüber. Soll man Schtimme oder S-timme sprechen? Physiologische

Seite

Gründe für die erstere Aussprache. Zungenetüden. Charakterisierende Kraft der Zunge.

Elftes Kapitel.

Die Aussprache 73

Einfluß des Willens auf die Aussprache. Ursachen nachlässiger Aussprache. Unsere Aufgabe, eine einheitliche Aussprache herzustellen. Mittel und Wege. Kunst, Geschichte, Schule. Die neuhochdeutsche Sprache. Norden und Süden von Deutschland. Aesthetischer Wert einer einheitlichen Aussprache. Nationaler Wert. Die deutliche, die schöne Aussprache.

Zwölftes Kapitel.

Von der Betonung 83

Beispiele von falscher Betonung in Dichtungen. Abweisung von Regeln über Betonung. Tonstärke. Der Sinnton der ersten Stufe, des Verstandes. Der Sinnton der zweiten Stufe, der Empfindung und des Charakters. Grundgesetz der Betonung im Neuhochdeutschen. Nähere Ausführung. Der Sinnton des Verstandes, im Wort, im Satz, im zusammengesetzten Satz, in der Poesie. Bedeutung des Wechsels von Tonhöhe. Er interpungiert. Er gliedert und ordnet den Satz. Schöpferische Kraft des Sinntons der ersten Stufe. Sinnton der zweiten Stufe (der Empfindung und des Charakters). Wichtige Bedeutung desselben für das Vorlesen und für die Darstellung.

Dreizehntes Kapitel.

Recitieren, Deklamieren 106

Herkunft und frühere Bedeutung der Worte. Goethes Anwendung und Erklärung derselben. Unberechtigte Verwischung der Grenze, welche beide Begriffe voneinander sondert. Auch beim Lehr- und Kanzelvortrage. Die richtige Mitte Sache des Takts.

Vierzehntes Kapitel.

Takt und Maß 113

Goethes Wort über die Macht des rhythmischen Vortrags. Bedeutung und Wesen des Takts, des musikalischen, des Vers-

Seite

takts. Quantitätsgesetz der griechischen Metrik, Hebungsgesetz der deutschen, Kombination beider. Klopstock, Goethe, Schiller in ihrer Stellung zu metrischen Formen. Wie soll der Lautleser dem Dichter gerecht werden? Freiheiten des Takts. Wirkung desselben auf den Zuhörer. Bestätigung des Goethischen Ausspruchs.

Fünfzehntes Kapitel.

Vortrag von lyrischen Dichtungen 129

Klopstocks Oden als Aufgaben für den Lautleser. Ihre Vorzüge. „Die frühen Gräber" als Beispiel. Anleitung zum Lesen dieser Ode. — Goethes Lyrik. Ihr Wesen. Zusammenhang mit Klopstocks Klangbildern. Rhythmische Schönheit und Naturwahrheit. Andeutung, wie „Der Wanderer" zu lesen ist. Vortrag von verwandten Dichtungen. Vortrag von „Rastlose Liebe". Vielgestalt und Fülle der Aufgaben. — Schillers Lyrik, in ihren Vorzügen für den Lautleser und in ihrem Verhältnis zur musikalischen Komposition betrachtet. Beleuchtung der Klangbilder. Rhythmische Pausen bei Schiller. In der Schule Klopstocks. Rhythmische Vollendung. Beispiele „Die Schlacht". „Die Glocke", nach Westphals Urteil das größte metrische Meisterwerk der Poesie. Lesewinke für den Vortrag derselben, für den Vortrag der Gedichte: „Die Größe der Welt", „Die Schlacht".

Sechzehntes Kapitel.

Vortrag von epischen Dichtungen 164

Bei den Griechen. Rhapsoden, damals und jetzt. Verhältnis der Form zum Inhalt. Werden und Wachsen epischer Dichtungen. Woher der singende Vortrag? Weshalb sich die homerischen Gesänge zum Vorlesen empfehlen. Die Nibelungen. Vortrag von epischen Partien im Drama. Unterhaltungslektüre. Vortrag derselben. Vorteile, welche für die Technik des Lesens, für die Naturwahrheit und das körperliche Wohlbefinden dem Vorlesen von humoristischen Romanen und Erzählungen entspringen.

Siebzehntes Kapitel.

Seite

Vortrag von Gellerts Fabeln 174

Gellert als Leselehrer des deutschen Publikums. Eigentümliche Vorzüge seiner Fabeln. Vortrag derselben im allgemeinen. Beispiel: „Der betrübte Witwer", mit Andeutungen zum Vorlesen versehen. Reuters „Läuschen und Rimels".

Achtzehntes Kapitel.

Vortrag von Balladen 180

Die deutsche Kunstballade. Was sie mitbringt, um gesprochen zu werden. Bürgers „Lenore". Uebergang zu den Naturballaden. Charakteristik derselben. Andeutungen, wie Goethes „Erlkönig", „Der Fischer" vorzutragen sein möchten. Eigentümliche Vorzüge von Schillers Balladen. Schillers „Taucher", wie Sophie Schröder ihn vorlas.

Neunzehntes Kapitel.

Vorlesen von Dramen 208

Immermanns Ansicht über das Vorlesen von Dramen. Ist diese Kunst erst von Tieck erfunden? Sophokles und die römischen Dramatiker als Vorleser von Dramen. Vorläufer von Tieck in Frankreich, wahrscheinlich in Spanien, Italien, England. Vorläufer in Deutschland: Gotter, Seyler, Goethe, Schiller, Ludwig Schröder. Große Bedeutung des letztern für die ganze Frage. Gründe für die Berechtigung dieser Kunst als einer Beihilfe der Regie. Wie ist sie eine selbständige Kunst geworden? Veränderte Verhältnisse der Neuzeit bezüglich des Bekanntwerdens von Dichtungen. Das Vorlesen von Dramen zum teil Folge dieser Verhältnisse. Stimmen und ausübende Autoritäten, welche zu Gunsten dieser Kunst sprechen. Der Salonvorleser und der Saalvorleser. Aufgabe des Vorlesers von Dramen. Schranken und Vorzüge der Kunst.

Zwanzigstes Kapitel.

Lesen mit verteilten Rollen 225

Schröders Vorgang. Wie solch ein Lesen nicht betrieben werden darf. Aufgabe des Dirigenten. Vorschläge für ein

Seite

Repertoire. Antike Dramen, Shakespeare. Was alles beachtet werden muß. Wert dieser Kunstübung für die Geselligkeit.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die deutsche Bühne als Leseschule 238

Begünstigende Verhältnisse in Frankreich. Das théâtre français, die Akademie. Schattenseiten. Aeußere Ungunst, welcher die neue deutsche Bühne begegnet. Lichtseiten der deutschen Bühne. Ihr Einfluß auf die Aussprache, auf die sprachliche Darstellung im Publikum. Was ich der deutschen Bühne verdanke. Die Oldenburger Hofbühne. Mein Uebergang zum Beruf eines Vorlesers. Erfreuliche Erfahrungen. Sichtliche Zunahme der Empfänglichkeit im Publikum. Die Kunst des Vorlesens eine Kulturmacht. Andere Kunstvorleser.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Ein Leseverein von deutschen Landleuten 249

Mitteilungen, die mir über einen Leseverein von Bauern gemacht werden. Schilderung einer Vorlesung an der „Meisenburg". Stifter des Vereins ein Dorfschullehrer. Bildende Einwirkung dieses Vereins. Mein Besuch bei dem Dirigenten desselben, dem Hauptlehrer Herrn Klingenburg. Ich wohne einem Leseabend an der Meisenburg bei. Eindrücke.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Das Seminar als Leseschule 256

Welches ist die beste Vorbereitung zu einer ästhetischen Sprechbildung, wie sie bei einzelnen Berufszweigen in Frage kommt? Die höheren Schulen. Das Seminar. Leistungen von Seminarien nach dieser Richtung hin. Das Chorsprechen im Seminar zu Löbau (Westpreußen). Aesthetische und sprachbildende Wirkung des Chorsprechens. Mögliche Verwendung desselben in der Darstellung der Tragödie.

Seite

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Römische und Reuter-Vorlesungen 264

Aus einem Briefe Plinius' des jüngern. Verhalten der römischen Zuhörer. Dichter als Vorleser. Künstlichkeit der ganzen Erscheinung. Naturwüchsigkeit der Reuter-Vorlesungen. Was ist in Reuters Werken, daß sie Rhapsoden erwecken? Wer ist der höchste und beste Lehrer in der Kunst des Vortrags?

Erſtes Kapitel.

Jugendgeſchichte meines „R“.

Unter den vielen ſchönen Partien in Fritz Reuters Stromtid iſt mir der Anfang des zweiten Kapitels eine der liebſten. Es iſt eine überaus feine Beobachtung darin enthalten.

Das große Pächterhaus iſt leer. Alles, was arbeiten kann, iſt bei dem ſchönen Sommerwetter ins Heu gegangen. Nur die beiden kleinen Zwillinge, Lining und Mining, ſind allein in der Stube zurückgeblieben und backen Kuchen aus feuchtem Sand. Auf der Kommode ſtehen zwei Haubenſtöcke. Darauf hängen des Großvaters Perücke und der Großmutter Staatshaube, hin und her bewegt vom leiſen Luftzug, der durch die offenen Fenſter hereinſpielt. Das Auge der Kinder fällt auf den Sonntagszierat der Alten. „‚Kik, Lining, ſäd Mining, doa ſteiht Oßvatting ſin Pük.‘ Sei kunn mit dat R noch nich taurecht kamen. ‚Du ſeggſt jo ümmer Pük, du möſt — — Pük ſeggen,‘ ſäd Lining, denn — ſei kunn ok noch nich mit dat R farig warden.“

Glückliche Kinder! Von euch verlangt auch noch niemand, daß ihr ſchon mit dem R „zurecht kommen“ ſollt. Gibt es doch

gerade genug erwachsene Leute und große Männer, welche nicht damit zurecht kommen! Was in Reuters Erzählung den Kindern nicht gelingt, das gelang dem Verfasser dieser Studien noch nicht im achtzehnten Jahr seines Lebens. Als er das Stettiner Gymnasium verließ, hielt er als Abiturient bei dem Schulaktus eine deutsche Rede: Kunst und Geschichte die Lehrerinnen der Menschheit. Die Rede fand bei nachsichtigen Zuhörern Beifall, und der Bischof Ritschl, welcher zu diesen zählte, ließ den jungen Mann, der, wie es hieß, Theologie studieren wollte, zu sich ins Haus kommen, um ihm eine Empfehlung an den Professor Neander in Berlin mitzugeben. Als der angehende Studiosus ehrfürchtiglich vor dem stattlichen Mann erschien, sagte dieser, einer der besten Kanzelredner seiner Zeit: „Ihre Rede war nicht übel, aber Sie haben einen Fehler. Sie können das Zungen-R nicht sprechen, und wer dieses R nicht sprechen kann, wird niemals ein guter Redner werden. Sie sagten statt ‚die Trümmer des römischen Reiches' ungefähr ‚die Tchümmer des chömischen Cheiches'. Ich will Ihnen eine Karte an den hiesigen Taubstummenlehrer geben. Lassen Sie von demselben Ihre Zunge untersuchen."

Ich ging sofort zu dem Taubstummenlehrer. Er untersuchte meine Zunge, fand sie ungewöhnlich dick und unten zu fest angewachsen.

„Legen Sie die Zunge flach nach vorn, nicht an die Unterzähne, lassen Sie sie frei schweben. Nun hauchen Sie, so stark Sie können."

Ich hauchte. Immer kam ein unschöner Rachenklang heraus.

„Bei Ihnen schwingt nur das Zäpfchen. Sie werden schwerlich das Zungen-R sprechen lernen. Ihre Zunge ist zu ungelenk."

Traurig kehrte ich zu meinem guten Bischof zurück und berichtete über die Konsultation. Er sah mich mitleidsvoll an.

„Verzagen Sie nicht und suchen Sie das mangelnde R durch innere Vorzüge zu ersetzen." Er gab mir die versprochene Empfehlung.

Ich begann zu studieren, auf Wunsch meiner guten Mutter Theologie. Aber mein innerstes Verlangen war von Jugend

auf, in das Korps der dramatischen Künstler einzutreten. Ich war zu ehrlich, das theologische Studium als Lockmittel für Stipendien zu gebrauchen, und erklärte dem dieselben mir bereits auszahlenden Marienstift in Stettin meine „Umsattelung“. Meine Aufrichtigkeit hatte zur Folge, daß mir die eigentlich nur für Theologen bestimmten Stipendien dennoch weiter bewilligt wurden, und nachdem ich mit ihrer Hilfe einige Jahre Philologie, vor allem Geschichte und Wesen des Dramas studiert hatte, beschloß ich, die Theorie durch die sauerste Praxis zu ergänzen. Ich hegte die kühne, später fröhlich zu den Akten gelegte Hoffnung, etwas wie dramatischer Dichter werden zu können und wollte zu diesem Behufe von der Pike auf dienen, d. h. Schauspieler werden. Einige Rollen, der geliebte Hamlet, Shylock, Mephisto waren bald einstudiert und ich hatte sie oft unter den gewiß ebenso devotivierten als stürmischen Acclamationen meiner Freunde und meines damaligen Schülers, des Grafen Fane, der mir damals seine englischen Gedichte vortrug, mit allem Feuer produziert, welches dem Anfänger eigen ist.

Ich wandte mich endlich, um eine Empfehlung an eine kleine Bühne zu erlangen, an Theodor Döring. Der treffliche Mann empfing mich mit der bei solchen Gelegenheiten üblichen väterlichen Milde und mit der Vormalung aller Schrecken, welche die Welt der Bretter umgeben. Ich bat um Erlaubnis, ihm meinen Mephisto, eine Kopie des Seydelmann'schen, vorführen zu dürfen. Er hörte mir aufmerksam zu. Als ich geendigt, sagte er mit einem schärfsten R:

„Nicht übel, Herr Seydelmann; aber, lieber Freund, Sie können ja das Zungen-R nicht sprechen, und wer dieses R nicht sprechen kann, bleibt ewig ein stümperhafter Darsteller. Ihm fehlt Kraft und Deutlichkeit.“

Also wieder das unglückselige Zungen-R!

Döring sah meine Niedergeschlagenheit.

„Na,“ sagte er, „ich habe das R auch nicht in der Wiege mitbekommen, und es hat jahrelang gedauert, ehe ich damit fertig wurde. Hören Sie mich an. Sagen Sie einmal statt ‚treffen‘ ‚teddeffen‘.“

Ich sprach es nach.

„Nun üben Sie das, wo Sie stehen und gehen.“

„Das habe ich schon vom Musikdirektor Löwe gelei
das R am Schluß eines Wortes, Herr Döring?“

„Stellen Sie sich einmal hier vor diesen Spiegel.
Sie Ihre Lungen bis in die äußersten Flügelenden vol
sprechen Sie mit dem stärksten Luftstoß, aber ohne laut
das Wort: Narr! noch stärker! die Zunge muß ganz frei s
Flattert sie nicht ein wenig?“

„Sie flattert nicht.“

„Nun machen Sie das drei Tage lang, alle Stunde
Eßlöffel voll, und wenn die Zunge zu flattern beginnt
kommen Sie wieder.“

Ich begann meine Kur noch denselben Abend. A
wollte nicht sogleich anschlagen. Endlich am Abend des
Tages neun Uhr fühlte ich, sah ich ein leises Schwirr
Zunge. Aufjauchzend vor Wonne griff ich nach meine
Aber ist es kein Wahn? Ich versuchte noch einmal. Der
kulus R war geboren. Ich lief sofort zu Döring und riß
an der Klingel. Es war halb zehn. Die Bedienung wa
gegangen. Döring kam in seinem Schlafrock selbst an di
und öffnete:

„Wer ins drei Teufels Namen“ ....

„Herr Döring, ich kann das R sprechen.“

„Na, das hätte ja auch wohl bis morgen
ein denn. Schießen Sie los.“

„Von Körrperrn ström die Körper

„Na, so sehr schön t's ju
Knüppeldamm. Aber d A
früh eine Empfehl in
in Posen. Sie
engagiert werd
Ich da
Nachhause
Fuß übe

Am andern Morgen schwebte ich wieder zu Döring, unterwegs von den Vorübergehenden ob meiner Narr-Uebungen oft kopfschüttelnd angestarrt. Döring gab mir den Brief. Ich sagte schüchtern: „Sie haben mich so freundlich belehrt, Herr Döring, wie ich ein R zu Ende eines Wortes gewinne. Wie aber mache man's, wenn ein Wort mit einem R anfängt?“

„Das findet sich mit der Zeit. Ich muß in die Probe. Adieu!“

Das aber war fast das Schwerste von allem.

Mir fiel die bekannte Stelle aus Cicero de oratore ein, in welcher er erzählt, daß Demosthenes den ersten Buchstaben seiner Kunst, der Rhetorik, nicht habe aussprechen können. Dann wußte ich auch, daß die griechischen Grammatiker dem Anfangsbuchstaben ῥ (R) einen spiritus asper, einen scharfen Hauch mitgaben. Ich versuchte es mit einem H und einem D. Statt Rabe sprach ich Heddabe, statt reiten heddeiten, und siehe da, nach wenigen Monaten ward aus dem „Hed“ ein Zungen-R. Es dauerte noch drei Jahre, bis ich es wagen konnte, das Zungen-R in der Prosa zu sprechen, ohne daß es gezwungen klang. In den Vers schmuggelte ich es schon nach einigen Wochen ein, und hier liegt das Geheimnis der Versprache versteckt, auf das wir später zurückkommen werden.

Aber, sagt endlich die geneigte Leserin, wozu so viel Qual um das Zungen-R? Benedix sagt ja in seinem Buche: „Der mündliche Vortrag“, Teil 1, S. 46: „Das R bildet sich, wenn man den hintersten Teil der Zunge gegen den Gaumen drückt und den Hauch sich dann am Gaumen brechen läßt;“ und in einer Anmerkung spricht er ganz beiläufig von einer andern Methode, das R. zu bilden, indem man die Zungenspitze unter die Wurzeln der obern Zähne legt. Letztere sei leicht zu erwerben und besonders für Sänger empfehlenswert. Und in seinem Katechismus der Redekunst, 2. Aufl. S. 32, sagt Benedix: „Das R wird entweder hinten am Gaumen oder mit der Zunge und den Zähnen gebildet.“

O lieber Benedix, non bene dixisti. Sicher konnte der Verfasser so vieler hübscher Lustspiele das Zungen-R nicht sprechen,

ſonſt hätte er nicht das Zäpfchen-R, bei welchem nicht die Zunge ſondern das Zäpfchen (uvula) ſchwingt, mit jenem in gleichen Rang geſtellt und nicht dem adligſten aller Konſonanten ſeinen Wohnſitz in der Schluckgegend angewieſen. Er hat auch inſofern unrecht, als die beiden von ihm genannten R nicht die einzigen möglichen ſind. Außer dem Zungen- und Zäpfchen-R gibt es ein drittes von Stockhauſen [1]) entdecktes, das Zungen-R der Engländer, bei welchem in (right, read) die Zungenſpitze in der Mitte des harten Gaumens zu weit nach hinten anſchlägt; ein viertes, das Lippen-R, mit welchem die Fuhrleute ihren Pferden „prrr!“ zurufen oder welches wir artikulieren, um dem Gefühl des Frierens Ausdruck zu geben.

Merkel hat für den Geſang zum Gefährten der Vokale o u das Zäpfchen-R mehr geeignet gefunden, als das Zungen-R. Letzteres iſt von Guſtav Engel in ſeiner empfehlenswerten Schrift „Die Konſonanten der deutſchen Sprache“ (Berlin, C. A. Challier und Comp., 1874) gegen Merkel wacker in Schutz genommen worden. Alle Geſanglehrer ſtehen auf Engels Seite, und wir haben die ernſte Abſicht, in dieſem einen Falle, des Beiſpiels wegen, nur um anzudeuten, was zur Kunſt des Vorleſens nötig iſt, die Geduld der geehrten Leſerin auf die härteſte Probe zu ſtellen, indem wir geſtehen: wir haben noch viel zu Gunſten des Zungen-R zu ſagen.

Die Schönheit dringt mit Recht auf treuen Ritterdienſt und wer ſich ihr gelobt hat, muß auch im kleinſten gehorſam ſein. Die Griechen, die ewigen Lehrmeiſter des Schönen, haben es daran nicht fehlen laſſen. Fragen wir nach ihrem R, ſo erfahren wir mit unzweifelhafter Gewißheit, daß ſie das mit Zungen-R ſprachen. So ſagt Dionyſius von Halikarnaß: das ρ (r) wird ausgeſprochen, indem die Zungenſpitze, gegen den Mundhimmel (Gaumen) dicht an die Zähne geſtellt, vibriert [2]).

[1]) Signale 1872, S. 594.

[2]) Dionysius Halicarnassensis de compositione verborum XIV: *ἐκφωνεῖται δὲ τὸ ρ, τῆς γλώσσης ἄκρας ἀποῤῥαπιζούσης τὸ πνεῦμα, καὶ πρὸς τὸν οὐρανὸν ἐγγὺς τῶν ὀδόντων ἀνισταμένης.* Und Plato, Cratylus 426: *τὸ ρ ὁμοιγε φαίνεται ὥσπερ ὄργανον εἶναι τῆς κινήσεως.*

Jedes andere, als das Zungen-R hätte auch dem Demosthenes wenig Beschwerde gemacht. Auch dem schönen Alkibiades war das Zungen-R von der Natur versagt. Aristophanes läßt ihn in einer höchst komisch wirkenden Stelle der Wespen ein L statt eines R sprechen; man kann diese Aussprache noch jetzt bei solchen wahrnehmen, welche ein Zungen-R bilden wollen, aber die Zungenspitze nicht ordentlich zum Vibrieren zu bringen vermögen. Im Lateinischen sprach man honos neben honor. Im Deutschen hat sich bei vielen Worten R aus S entwickelt. Aus „was“ wurde „war“, aus „liosan“ „verlieren“. Es kann aber s durch den dazwischenliegenden Laut sch hindurch, zum Zungen-R, unmöglich jedoch zum Gaumen-R werden. Ebenso haben die Italiener das Zungen-R, und wie viel die französischen Darsteller darauf geben, kann man in Legouvés hübschem Buche „l'art de la lecture“ lesen. Alle unsere großen Schauspieler und Schauspielerinnen besaßen und besitzen diesen Schatz. Und das wurde von feinhörigen Zuschauern anerkannt. Als P. A. Wolf, ein treffliche Darsteller aus Goethes Schule, in Berlin gastierte, kam auch Rahel von Varnhagen, ihn zu sehen. Er gefiel ihr nicht sehr, aber sie erwähnt lobend, daß er das scharfe, das tragische R hatte.

Wohl dem Glückskinde, welches es von seinem Volksstamme geschenkt erhält, wie der Süddeutsche oder von den Norddeutschen der deutsche Liv-, Esth- und Kurländer und der Mecklenburger. Letzterer spricht sogar im Plattdeutschen das D in der Mitte des Wortes als R. Und Reuter schrieb in seinen ersten Ausgaben „Vahre“ statt „Vader“.

Wohl dem Kinde, welches das Zungen-R von seiner Mutter geerbt hat; es ist einer der schönsten Konsonanten. Engel stellt es bei seiner Einteilung der Sprachlaute mit Recht zu den Halbvokalen mit vokalischem Charakter. „Es stellt einen reizvollen Kampf dar zwischen konsonantischem und vokalischem Element mit beständigem Uebergewicht des letztern.“ Es ist ein liebevolles Zusammenwirken von aktivem Luftstrom und passiver Zunge, bei welchem die letzte sich willig schwingen läßt wie die Stimmbänder. Es ist in noch höherem Grade als L der Kon-

sonant, welcher die Mundhöhle so weit offen läßt, Vokalton in wenig geschmälerter Fülle sich ergießen ist die Lerche, die schmetternde Nachtigall, der heroische wirbel der Sprache, die lettera patetica des Italiene

Es gibt eine sinnreiche Methode, die Tonschwingu Auge sichtbar zu machen. Sie heißt nach ihrem Er Lissajousche Methode. Sehr anschaulich haben Helm Tyndall die Grundlagen derselben besprochen. Don mittelst dieser Methode durch den Phonautographen (P schreiber) die Dauer einer jeden Zungenschwingung Pr 1/25 bis 1/39 Sekunde, dagegen beim Zäpfchen-R =ve 1/28 Sekunde. Also das Zungen-R kann in einer Se 39 Schläge machen, das Zäpfchen-R nur 28. Bei Ton nimmt die Energie der Schläge des Zungen-R Man spreche einmal das Wort „Rache" schreiend mit Zäpfchen-R. Welches ohnmächtig krächzende Chache! mit Zungen-R, welche donnernde, zerschmetternde Rrrache! rc

Die Schwingungen des Zäpfchen-R hören bei sehr Sprechen auf oder werden ungleich und unschön. W Zungen-R sprechen kann oder will, wird niemals deutlich voll und schön sprechen lernen.

Und schließlich noch ein Gesichtspunkt, aus welchem Zäpfchen- oder Gaumen-R dem Gesundheitsamt denn Man spreche bei katarrhalischem Zustande einmal ein Zäpfa Es klingt undeutlich und rauh. Wie leicht schwillt das Zäpf an! die ganze Gegend umher, wie leicht entzündlich! Selb ich bei mehrstündigen Uebungen mein falsches R spei hatte ich einen leicht entzündlichen Kehlkopf. Nachdem ich Zungen-R gelernt hatte, empfand ich auch nach wahrhaft m mäßigen Sprechleistungen weder Reiz zum Husten, noch in eine jener Halsverstimmungen, die oft andauernde Heiser zum Gefolge haben.

Zweites Kapitel.

Jugenderinnerungen einer Lunge.

Im Jahre 1862 hielt ich in Greifswald einige Vorlesungen. u dem ausgezeichneten Anatomen Bardeleben eingeladen, sollte h auf Wunsch der Frau des Hauses ein Shakespearisches rama vortragen. Ich wählte mit Rücksicht auf die vielen an=esenden Mediziner das Schauspiel, in welchem dem armen hylock von den grausamen Christen das chirurgisch vivisektorische unststück zugemutet wird, einem Lebenden ein volles Pfund leisch aus der Brust zu schneiden, ohne dabei einen Tropfen luts zu vergießen. Nachdem ich meine Vorlesung beendet tte, nahte sich mir mein lieber Wirt und sprach, vielleicht rch das Gehörte zu verwandten Ideen gereizt, mit einem ge=hrlich anatomischen Kompliment sein lebhaftes Verlangen aus, ch meinem Tode einst meinen Thorax (Brustkasten) zu besitzen. iese habsüchtigen Anatomen! Mein Herz hatte er schon ge=nnen. Und nun auch noch meinen Brustkasten haben zu llen! Ich gönne ihm gern, mich zu überleben, aber durchaus cht vor meinem Ende.

Aber warum wollte der Treffliche meinen Brustkasten unter=hen? Weil darin die Blasebälge stecken, ohne welche der ld des ersten Kapitels niemals ins Leben getreten wäre. eil dieser Thorax auf gute Lungen schließen ließ, die ihn lben halfen.

Und doch war dem keineswegs immer so. Ich war ein ßerst schwächliches Kind. Was man Brustkasten nennt, war c nicht bei mir vorhanden. Nach der Reihe kamen alle Kinder=nkheiten an mich und gingen nur ungern wieder fort. Wie lag ich an schönen Maitagen, wenn der magische Schein der chmittagssonne goldig von der Straße hereinsah, im einsamen nkenzimmer und hörte von fern das helle Stimmengewirr ner Schulkameraden, die sich am Ballspiel ergötzten! Aber focht mich wenig an. Ich freute mich an den verhallenden

Klängen. Sie klangen so überirdisch, so aus einer ande Welt.

War ich wieder vollständig auf den Beinen, so benutzte diese treuen, unzertrennlichen Gefährten meiner Wanderung sofort zu einem Ausfluge nach dem Strande. Ich war ja dem Alter, von dem Faust sagt:

Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß.
Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.

Da lag das blaue Meer. Die Wellen rollten in majes tischen Rhythmen an den Strand. Das Brausen und Rausch erregte in mir sofort jenes eigentümliche Reflexjubelgefühl, d sich wenige Menschen angesichts des Meeres entziehen könn Allmählich begann ich abgebrochene Laute zu singen oder v mehr singend zu sprechen, mit wenig Witz, muß ich leider stehen, aber mit mehr als vielem Behagen, mit Jauchzen, Wein und Lachen.

O du weite, weite schöne Welt,
O du liebe weite Gotteswelt.

Das war einer meiner Lieblingstexte. Er ist es noch heu Ich sprach lauter und lauter, und wenn ich auch das Brau der Wellen nicht übertönte, so war ich doch ein sehr respektab Solist in dem gewaltigen Chor. Eine besondere Genugthu war es für mich, wenn ich den Ton so lange Zeit aushal konnte, wie eine weitentfernte Woge gebrauchte, um an Strand zu gelangen.

So übten sich Brust- und Bauchmuskeln, Zwerchfell Lungen, ohne daß ich ahnte, wie wichtig die Bauchmuskeln Nachlassen des Atems sind, wie wichtig dieses allmähliche N lassen selbst für das Halten und Verstärken des Tons w ohne daß ich wußte, wie das Zwerchfell Brust- und Bauchh

heidet, daß es beim Einatmen durch seine Zusammenziehung ie Brusthöhle erweitert, die Bauchhöhle verengert und beim achlassen dieser Zusammenziehung das Umgekehrte hervorbringt. ch fühlte jene Befreiung, in welcher die Psychologen eine auptwohlthat der Sprache anerkennen. Ich hatte mir die eele satt gesprochen und schlief die Nacht darauf den Schlaf es Gerechten.

Auch die Lust zum Schwimmen und Tauchen verdankte ich er geliebten See, und, wenn irgend eine besondere äußerliche ebung, ist dieser gradus ad Parnassum dem künftigen Prediger, ehrer und Lehrer beiderlei Geschlechts dringend zu empfehlen. eim Tauchen stellen Knaben gewöhnlich die Wette auf: wer leibt am längsten unten? Da wird denn so viel Luft als öglich in das Reservoir der Lunge gezogen, so daß die schwam= igen Luftkissen ganz gefüllt sind. Mit diesem Schatz wird ntergetaucht. Zuerst wird er geizig festgehalten, dann höchst arsam nach und nach ausgegeben. Man kann diese Taucher= bungen auch außer dem Wasser vornehmen.

Es ist sehr fraglich, ob ein forciertes Gliederturnen auch mmer den Lungen zu gute kommt. Ich kannte Turnlehrer, elche eine schwache Lunge hatten. Eiselen in Berlin hatte eine atte, dünne Stimme. Die Lunge selbst muß die Lunge verbessern. ch lese im Grundriß der Physiologie von Valentin S. 286: Stumme haben oft einen flachen Brustkasten." Ganz natürlich. enn indem man die Lunge und wesentlich sie anstrengt, ge= innt die Lunge an Kraft und Ausdehnung und wölbt zugleich en Brustkasten. Das Knochengerüst des letztern wird wohl rt am wenigsten dehnbar sein, wo es aus den zwölf obern ückgratswirbeln besteht. Aber die knorpeligen Rippenwirbel, elche die Rippen mit dem Brustbein verbinden, die Muskeln, elche den Brustkorb heben, müssen nachgeben. Die Luftwege, af welchen der Atem dem Blasebalg der Lunge zugeführt wird, und und Nasenöffnungen, sind nur eng, und die Energie, elche bei anhaltend lautem Sprechstrom nötig ist, um den tem durch Kehlkopf und Luftröhre unhörbar und schnell in die ungen zu ziehen, bedarf der tapfersten Uebung.

Langsames Bergsteigen, tagelanges Schlittschuhlaufen, Fr
märsche mit Dauerläufen sind treffliche Lungenetüden, al
immer noch nicht genügend für Sprechen und Singen. H
kann nur Sprechen, Lesen und Singen helfen. Eine ke
gesunde Lunge, ja eine dauerhafte allgemeine Gesundheit erhi
ich erst durch anhaltendes Exercitium beim Rollenlernen u
Vorlesen.

Diese Studien sind nicht von der Hoffnung diktiert, a
Menschen die Kunst des Vorlesens lehren zu können. Der V
fasser würde nicht sein liebes Ich so sehr persönlich an den E
gang des Buches gestellt haben, hätte er nicht andeuten woll
daß eine sehr bestimmte persönliche Neigung, ein glücklich
Temperament, eine Art von Schwärmerei für die Schönheit
Kunst und Natur, die glühendste Liebe zum Idealen erforderl
sei, um sich einer Kunst zu weihen. Nur dem, der etwas lern
will, kann etwas gelehrt werden, und nur von Meistern ka
er lernen. Lust und Liebe sind nicht bloß die Fittiche zu gro
Thaten, auch zu den kleinsten Uebungen. Aber sprechen, k
und schön aussprechen lernen kann jeder, der gesunde Spra
werkzeuge hat. Und da schön aussprechen auch die erste St
zum Vorlesen ist, so ist es wenigstens diese Stufe, die jeder
steigen kann. Und wenn auch selbst diese Anfänge nur du
persönliche Mitteilung überliefert werden können, es gibt W
und Regeln, welche die Selbsterziehung fördern, es ist eine
regung möglich, welche Lust und Liebe erwecken und erhö
kann. Das leistet alle ästhetische Betrachtung.

Der Glockenguß regt Schillers Meister an, zu „beden
was er vollbringt". Die Klänge der Glocke, welche des Lel
wechselvolles Spiel begleiten, erwecken den Geist des Mei
zu sinniger Betrachtung. In lieblichen und ergreifenden Bil
geht das menschliche Leben an unserm Blick vorüber.

Auch die Klänge der Sprache, die dem edelsten Erz,
Menschenbrust, entstammen, mahnen uns an das Höchste
Herrlichste in der Schöpfung. Wenn wir sie von ihrer E
stehung im Munde des Säuglings an bis zum vollendeten L
werden einer gewaltigen Dichtung verfolgen, an welchen

henden, bedeutenden Erscheinungen führt uns diese Wande-
ng vorüber! Und zu solcher Wanderung wollte ich meine
ser einladen. Wenn ich nur einen Teil der Erfahrungen, die
auf ihr gesammelt, mitteilen, einen Grad der Empfindung,
it welcher mich die auf ihr geschauten Herrlichkeiten erfüllten,
Leser erwecken könnte, so wäre meine Aufgabe annähernd gelöst.

Drittes Kapitel.

Die Phantasie.

Wir fühlen den erfrischenden Hauch des Morgens, den
ngenden Strahl der Mittagssonne, wir saugen mit Wohlgefühl
n Duft der Rose ein, Ekel und Schauder ergreift uns beim
odergeruch des Grabes, der weiche Teppich schmeichelt unserm
uß, schwere Kleidung belästigt uns. Alles das erweckt Em-
indungen von Lust und Unlust, und wir geben ihnen Worte.

Aber so mannigfach und energisch diese angenehmen oder
angenehmen Empfindungsreize der Außenwelt sind, die auf
s Tastgefühl und die niedern Sinne wirken, sie erscheinen wie
eiten Ranges, wenn wir sie mit denjenigen vergleichen, die
rch Auge und Ohr uns zugeführt werden. Die beiden Organe,
rch so enge und kleine Pforten, überfluten förmlich das Innere
it ihren Wellen.

Wie reich ist vollends diese Innenwelt selbst an eigenen
chwingungen und Bildern! Und alles, was gefühlt, gesehen
d gehört wird, alles, was das Innere erfüllt, von der dumpf-
n Regung bis zu den schrecklichst deutlichen Seelenkämpfen, von
r einfachsten Wahrnehmung bis zur höchsten bewußten Ge-
nkenschöpfung, alles dies ringt nach Sprache und wird erst
rch die Sprache klar gestaltet.

Wie die Sprache diesen ungeheuren Inhalt bewältigt, wie

sie die Sinnesempfindung zur Anschauung, diese zur Vorstellu
die Vorstellung zum Begriff verdichtet, wie sie das Einzelne i
Allgemeine einschachtelt, wie sie sammelt und sichtet, ordnet u
abteilt, das hat die Psychologie in höchst anregenden Unt
suchungen klargestellt. Sie verhehlt nicht, daß Schillers Wo
„spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht meh
seine Wahrheit habe. Sie verhehlt nicht, daß Worte oft du
den Gebrauch entseelt werden, oft durch Unterordnung un
allgemeinere Begriffe an Anschauungsgehalt verlieren müsse
Ja, ein Teil der lebenden, der Muttersprache, bleibt für ein
jeden tote Sprache. Welcher Gelehrte kennt jede Schraube, je
Segel eines Schiffs, welcher Laie auch nur einen geringen T
anatomischer Bezeichnungen! Die schönsten Schätze der Poe
ja der von der Menschheit, von der Nation erarbeiteten Spra
für wie viele sind sie ein Vermächtniß, das sie weder würdig
noch genießen können!

Wie hilflos steht nun vollends ein Kind vor diesem br
senden Meer von Lauten und Worten, auf welches es in sein
kleinen Lebensnachen munter hinausfährt! Es würde verlo
sein in dem Wirrwarr, der es umtost, wenn es nicht in sein
kleinen Kopf einen wackern Steuermann an Bord hätte.
würde nichts auffassen und nichts behalten können, wenn
nicht eine Kraft besäße, welche jenseits hinter den Sinnen
in den Sinnen wachend alles, was gesprochen wird, behend
fängt und ebenso geschickt festhält.

Diese herrliche Kraft, auf welche bei allem menschlic
Können, beim niedrigsten wie beim höchsten, so viel ankom
ist die Phantasie.

Das schöne Wort scheint sich in der deutschen Sprache
halten zu wollen. Und in der That, es läßt sich wie manc
andere Eindringling dieser Art nicht leicht durch ein anderes W
ersetzen. Es hat durch gewisse Anwendungen eine eigene Klan
farbe gewonnen. Solange Fieberkranke und Klavierspieler
nicht bloß „etwas einbilden", wenn sie phantasieren, sola
es Phantome und Phantasten gibt, so lange werden wir
dem Worte Phantasie noch etwas mehr als mit dem Wo

ıbildungskraft zu sagen meinen, nicht bloß die Kraft, sondern
ch ihr Werk, nicht bloß die aufnehmende, sondern die dämo-
ch schöpferische Kraft bezeichnen, welche, weit über die Wirk-
ıkeit hinaus ins Land der Chimäre schweifend, das Menschen-
ıpt mit einem Pferde-, Fisch-, Löwenleib zu einem für die
nst lebensfähigen Geschöpf verbindet.

Lining Nüßlers Ohrphantasie hat den richtigen Klang des
Lauts gehört, scharf erfaßt, behalten und dem Kinde so oft
o deutlich vorgesagt, daß es schon den Unterschied in dem
vollkommenen Laut seiner Schwester heraushört. Das Kind
lt sich den Laut vor. Es denkt den Laut.

Aber was reizte die Phantasie des Kindes, den Laut zu er-
sen, unablässig an der Vervollkommnung desselben zu arbeiten,
o sich so lange das richtige Vorbild vorzuhalten, bis das Ohr
o die Ohrphantasie endlich vom Munde den richtigen Laut
pfängt?

Ist die Phantasie so empfänglich für Reize? Gewiß. Diese
ıpfänglichkeit ist ebenso groß wie ihre rastlose Thätigkeit.

Eine wie lebenswahre, unermüdliche Porträtmalerin ist die
antasie im Dienst einer edlen Liebe! Tausend- und aber tau-
omal wiederholt sie das Bild des geliebten Mädchens. Wie
ılisch malt sie aus der Erinnerung die Scenen der Kindheit,
Gefilde der Heimat! Welche zauberische Beleuchtung gibt
den Gestalten der geliebten Eltern, der Lehrer, der Jugend-
ınde!

Aber wie verführerisch und unedel malt sie andererseits auf
Gebot der Begierde! Wie glänzende Luftschlösser, wie blutige
ne in den Banden der Ehrsucht! Der Reiz vermag alles
r sie. Er ist ihre Lust und ihr Verderben. Wir sprechen
gesunder, aber auch von verdorbener, von überreizter, von
ıffer Phantasie.

Unsere Zeit, wie alle Epochen hochgradiger Kultur, leidet
ıl etwas an überreizter, an verdorbener Phantasie. Nun,
ın sie verdorben werden kann, so muß sie auch vor dem Ver-
ıen bewahrt werden können. Ist es möglich, sie durch Reize
veredeln, so kann sie gewiß veredelt werden. Könnte man

ihr Reize zuführen, die mit der Begierde nicht die Vergängl
keit teilen und sie an dauerndem Lustgehalt übertreffen, die Ph
tasie würde sich für die dauernden Reize entscheiden.

Viertes Kapitel.

Der Reiz der Uebereinstimmung.

Man hat das Nervensystem oft mit Telegraphendräh
verglichen. Wie letztere, mit verschiedenen Apparaten in Ver
dung gebracht, hier Glocken läuten, da Minen entzünden,
Wasser zersetzen, so wirkt das Nervensystem im menschli
Körper an den einzelnen Teilen, denen gemäß es gebildet
So bewirken die Muskelnerven bei einer Reizung Zusamm
ziehung der Muskeln. Läge diese Empfänglichkeit für den
nicht in den Nerven der Sinne selbst, so müßte eine und
selbe Nervenfaser ganz verschiedene Empfindungen leiten,
sie verschiedene Reize aufnehmen könnte. Th. Young kam
die Gesetze der Farbenmischung zu der Annahme, daß es im
dreierlei Nervenfasern gebe: Rot empfindende, Grün empfind
und Violett empfindende. Von der Stärke der Reizung
Fasern hängen die weitern Farbenunterschiede ab. Mit
von Helmholtz bestätigten Annahme läßt sich auch am beste
oft ausschließliche Begabung für eine bestimmte Kunst, aber
die Möglichkeit erklären, daß man einzelne Sinnesnerven
durch wiederholte Aufnahme von einfachen Reizen zur Aufn
zusammengesetzter vorbereiten kann, so daß das Auge das za
Helldunkel, die Linien einer Raphaelischen Komposition, daß
Ohr die verwickeltsten Harmonien zu empfinden und erfassen ver

Auf welche Art die Auslösung dieser Reize in Licht-
Tonempfindungen an das Gehirn vor sich geht, ist der Ph
logie noch nicht erkennbar und wird es wahrscheinlich nie

rden. Die Psychologie aber tastet, wo sie den Anfängen des elenlebens nachspürt, ebensosehr im Dunkel, wie die Physio- ie, wo sie das Ende der Mechanik anerkennt.

Wie die Nervenreize im zeitlichen Anfange des frühesten ıdesalters beschaffen sind, läßt sich nur annähernd bestimmen. : scheinen anfangs sehr wenig oder nur schmerzlich fühlbar sein. Erst auf einer etwas höheren Stufe, Sigismund (Kind) Welt S. 29) meint, in der siebenten bis zehnten Woche, d der Säugling auch für angenehme Sensationen empfäng- . Bald wird das Lächeln motivierter. Wenn das Kind der ıtter Antlitz erblickt, ihren sanft tröstenden Schmeichellaut t, wenn sein Auge den blanken Schlüssel am Bande schwingen t, oder sein Ohr den Ton der Klingel vernimmt, dann blitzt hm der schöne Götterfunken Freude auf. Das Kind verlangt durch eine Vorwärtsbewegung die Wiederholung desselben ges. Die sofort eintretende Lusterinnerung reizt es zu immer uter Wiederholung. So bildet es allmählich aus der Wieder- ıng, gewiß auch aus dem neckenden Versagen derselben zuerst ache, dann immer festere Anschauungen, und aus dem Auf- des Früheren mit dem Einschlag des Neuen entsteht das ebe einer Wahrnehmung, welche aus ihrer empfangenden n sofort zur nachschaffenden Vorstellung wird. Ohne diese tellung, das zarte Lebenszeichen der Phantasie und der ihr borenen Erinnerung, würde das Kind weder eine Wieder- ng des Klingelns verlangen, noch weniger den Ton des gelns nachzuahmen versuchen.

Wir haben soeben einen Vorgang geschildert, der sich in rem Maßstabe bei jeder sprachlichen Darstellung erneuert. seelisches Bild geht auf. Es erfreut uns. Wir wiederholen Wir wollen es mitteilen. Das ist der Quell aller Dichtung, Vorlesens, der Schauspielkunst.

Der erste Schrei hat dem Kinde Stimme gegeben. Un- gt hat das Ohr, wenn auch noch so undeutlich, die Stimme t und nun beginnt in der ersten Dämmerung des Be- eins die geheimnisvolle Zusammenwirkung von Ohr und me. Das Kind erschreit sich seine Nahrung, seine Rein-

lichkeit. Es braucht die gehörte Stimme spielend, es kräht, summt. Die sanfte, dem zarten Ohr wohlthuende Stimme Mutter belobt den Liebling. Ein höherer Reiz tritt ein, Wohlgefühl des Einklangs mit der Ernährerin, der Pfleg

Und mit diesem Reiz kann, wie wir sehen werden, die ziehung der Phantasie etwas anfangen. Ja, in diesem W gefühl der Uebereinstimmung mit Menschen, die uns schü die wir achten und lieben, heißen sie Eltern, Lehrer, Frei König, Staat, Nachwelt, liegt ein Keim der edelsten und rei Freuden, welche den gutgearteten Menschen von der W bis zur Bahre begleiten. Es ist nichts anderes, als die Fr über den Einklang unseres Könnens, Wollens und Mü die Freude über den Einklang unseres Wesens mit einem J welcher uns von Guten und Geliebten bestätigt wird. Freude ist einer der mächtigsten Hebel des Fortschritts be Einzelnen wie der Gattung, und der größte Mann ist nich dem Fall sicher, wenn er die Beifallsrufe seiner Zeit und Umgebung bloß mit seinem Kraftgefühl quittiert, anstatt mi frohen Bewußtsein, daß er das Richtige, von allen als gu schön Empfundene getroffen habe.

Das Ohr und was mit ihm im Gehirn zusammenl hört das Richtige und zwingt die Stimmbänder, die Zun Uebereinstimmung mit ihm zu sprechen. Und „so entfalt aus dem anfänglichen Chaos nach und nach ein immer wach ein immer klarer geordnetes Bild der Außen- und Innen

Wir sagten, das Ohr hört das Richtige und leh Richtige singen und sprechen. So käme auf das Ohr m als auf die Stimme? Wir verdankten dem Ohr des S des Schauspielers und Vorlesers noch mehr als seiner S Wenigstens ebensoviel. Sich selbst zu hören, ist eine Kunst. Das Ohr ist der Kritiker, der erste Lehrer aller lichen Darstellung. Die überlegene Einwirkung, die d auf unsere Stimme ausübt, die unerschöpflichen Reize, uns vermittelt, machen es uns zur Dankespflicht, al Schüler es näher kennen zu lernen.

Fünftes Kapitel.

Das Ohr und sein Jenseits.

Was ist das für ein wundervolles Organ, in welchem eine
chtbare Welt von sich Kunde gibt, in welchem das Brausen
Sturms, das Rauschen des Bachs, der rollende Donner,
leiseste Flüstern, die herbsten Dissonanzen, die süßesten Me-
n vernommen werden, die Sprache anderer gehört, unser
es Singen und Sprechen nicht bloß gehört, sondern auch
mmt wird! Nie würden die Stellknorpel der Stimmbänder
iesem und keinem andern Ton zusammenrücken, wenn nicht
was jenseits des Ohrs liegt, mit diesem vereint, diesen und
n andern Ton hören wollte. Hier an den verborgenen
en des Ohrs gebietet ein Etwas: so soll es klingen, und
ch richten sich Lunge, Kehlkopf, Zunge, Mund, Lippen im
enblick. Geleitet von jenem Etwas, wird das Ohr Kom-
st, Musikdirektor, Kritiker, gibt Takt und Pausen, Höhe und
, Zartheit und Stärke des Tons an, zerlegt den Klang in
dton und mitklingende Töne, setzt ihn wieder aus diesen
men, und scheint mit seinem Sinnesbruder, dem Auge,
indungen auszutauschen, indem es für helle und dunkle
ngfarben", die es empfängt, jenem helle und dunkle „Farben-
zurückgibt.

Wer könnte beim Anblick der Ohrmuschel ohne den pietäts-
Wunsch bleiben, zu erfahren, wie es in dem Innern der-
aussieht!

Eine unermüdliche Führerin, die Physiologie, zeigt uns die
ssel: Seziermesser und Mikroskop. Sie erzählt uns, was
n ihren treuen Jüngern erfahren hat, von Czermak, Helm-
und Tyndall.

Wenn die Luftschwingung die Mundhöhle verläßt, dringt
ch die Ohrmuschel bis an das Trommelfell. Hinter dem
melfell, einer Membran, befindet sich ein zweiter Vorhof,

die Paukenhöhle. Von ihr aus geht ein Luftrohr, die sogena
Eustachische Röhre oder Ohrtrompete, in den Schlundnasenr
Sie öffnet sich bei jeder Schlingbewegung und dient zur
gleichung der in der Pauke befindlichen Luft. Man hört
leeren Schlucken die Luft deutlich an das Trommelfell
schlagen, welches die Pauke nach außen zu abschließt.
zweite Vorhof, die Pauke, ist nun vom dritten und
Raum, dem Allerheiligsten des Ohrs, durch eine knö
Scheidewand getrennt, worin sich zwei Fensterchen bef
deren eines rund, deren anderes oval ist. Auch diese F
sind durch zwei Häutchen geschlossen. Quer durch die P
höhle zieht sich eine Reihe von vier kleinen Knöchelchen
Das erste, der Hammer genannt, ist an das Trommelf
festigt. Das zweite, der Amboß, ist durch ein Gelenk mi
Hammer verknüpft. Ein drittes rundliches Knöchelchen
bindet den Amboß mit dem vierten, dem sogenannten Steig
dessen ovale Fußplatte an dem Häutchen des vorhin erw
ovalen Fensterchens befestigt ist. Die Fußplatte des Steig
flacht sich gegen das Häutchen hin ab, so daß nur ein sc
Streifen dieses Häutchens das Knöchelchen umfängt.

Hinter der knöchernen Scheidewand, welche den
Vorhof, die Paukenhöhle, schließt, zwischem diesem und de
hirn, liegt nun ein ganz eigentümliches Organ: das Lab
welches mit Wasser angefüllt ist und feine häutige Gebil
hält, an denen die Endfasern der Gehörnerven ausgebreit
Dies Labyrinth besteht wieder aus einem Vorhof mit dre
zirkelförmigen Bogengängen und aus dem Doppelrohr der S
welch letztere aus dem sehr festen Felsenbein der Schläfe
gemeißelt ist.

Wenn nun an das Trommelfell angeklopft ist, sc
dieses Klopfen in seiner Art und Form durch die oben ge
Reihe von Knöchelchen weiter geleitet und an dem Häutch
ovalen Fensters, gegen welches die Fußplatte des Steig
befestigt ist, konzentriert. Dieses Häutchen teilt die ankl
Luftschwingung dem Wasser des Labyrinths mit, welches
die Gehörnerven überträgt. Die Uebertragung ist höchst

r und ermöglicht das feinste Verständnis für jede Art und
m des Klopfens.

An einer gewissen Stelle des Labyrinths wachsen zwischen
Nervenfasern äußerst feine elastische Härchen, die in scharfe
tzen auslaufen. Diese von Max Schulze entdeckten Härchen
außerordentlich geeignet, mit denjenigen Schwingungen des
ffers, welche ihren eigenen Schwingungsperioden entsprechen,
uschwingen. Auf diese Weise in Schwingung gesetzt, erregen
e Härchen die Nervenfasern, welche zwischen ihren Wurzeln
en, und von da aus die Gehörempfindung.

An einer andern Stelle des Labyrinths haben wir kleine
kalkinische Teilchen, Gehörsteine genannt, welche zwischen
venfasern gelagert sind und beim Schwingen einen aus-
nden Druck auf die benachbarten Nervenfasern ausüben.
f diese Art erregen sie gleichfalls das Gehirn. Diese Hör-
chen dienen wahrscheinlich einem andern Zwecke als die
h Schulze entdeckten Hörhärchen. Sie sind durch ihr Ge-
t geeignet, die Schwingungen sehr leicht verhallender Töne
verlängern, welche sonst vielleicht meist unbemerkt bleiben
den.

Schließlich gibt es im Labyrinth noch ein wundervolles,
den Marchese Corti entdecktes Organ, allem Anschein nach
musikalisches Instrument, dessen Stäbchen oder Saiten so
annt sind, daß sie Schwingungen verschiedener Wiederholungs-
r annehmen und auf die das Organ durchlaufenden Nerven-
n übertragen. „Jedes musikalische Zittern, welches auf
Harfe von mehreren tausend Saiten fällt, wählt sich unter
n ausgespannten feinen Fasern diejenige aus, die seiner
en Tonhöhe entspricht und versetzt diese Faser in eine gleich-
nige Schwingung."

Der durch mechanische Reizung hervorgebrachte Erregungs-
nd der Nervensubstanz pflanzt sich innerhalb der Nerven-
hen des Gehörs ins Gehirn fort, und hier findet die schon
al erwähnte geheimnisvolle Umwandlung des physikalischen
gungsvorgangs der Nervenerregung in den seelischen Zu-
der Schallempfindung statt.

Hier endet die Mechanik. So weit die Wissenschaft i
Spur folgen kann, wird sie, mit Nathans Worten zu spre
„keinen Engel bemühen". Mit wahrhaft herrlichem Fleiß
Scharfsinn hat der rastlos suchende Verstand das Wunde
gründet, von dem nur eine dem Laien verständliche Skiz
geben wurde. Aber schon diese reicht vielleicht aus, uns
jene fast ehrfurchtsvolle Stimmung zu versetzen, mit der
ein großes tiefsinniges Kunstwerk erfüllt. Mit unwiderstehli
Reiz lockt uns die an der Oberfläche spielende Gesetzmäßig
in den klaren und doch so unergründlichen Abgrund hi
zuschauen, in den sie, wie eine Korallenbank im Meer, sich
los fortsetzend, unserm Blick entschwindet. Eine zuversich
Ahnung ergreift uns, daß jenes geheimnisvolle Etwas je
des Ohrs, welches die Stärke und Geschwindigkeit der S
wellen so bestimmt, daß sie im Ohr starke oder schwache,
oder tiefe Töne erzeugen, eine höchst zusammengesetzte, aber
kommen einheitliche Macht sein müsse. Diese Macht stell
Sprachwerkzeuge so, daß das Ohr Worte, Sätze, Reden
Ja selbst das nicht laut werdende, nur gedachte, oder sti
lesene Wort scheint vom Ohr vernommen zu werden. M
fliegender Hast eilt der Leser über die Seiten eines spann
Romans hin! Wie plagt uns eine uns aufgedrungene M
tagelang im Ohr! Zwanzig Stimmen liest der Musik
mit einem Blick von der Partitur ab, und Beethoven setz
phonien und Quartette, nachdem sein äußerer Gehörssinn
einer traurigen Zerstörung erlegen ist. Hier kommen w
dem körperlichen Ohr nicht mehr aus.

Wir kehren zur Phantasie zurück. Sie, die wahre
aller Sinne, scheint selbst örtlich nach der Lage derselben
Sinnen beizugesellen. Sie bildet sich ein, wenn sie an ein
Speise denkt, mit der Zunge zu schmecken, mit dem A
schauen. Diese inwendig singende und sprechende Phantasie
mächtig und lebhaft wie die inwendig sehende und w
beginnt, ohne ein körperliches Organ zu bemühen, ein
und Farbengeisterwelt zu schaffen. Shakespeare nennt
Recht „die gewaltige Einbildung". Sie träumt wache

afend. Bald ist sie passiv und spielend, als müßige Phantasie, d mehr aktiv; bald mehr sich erinnernd, bald mehr schöpfe-h. Schon bei der einfachen Vorstellung macht sie unaufhör-schnell das Gegenwärtige zum Vergangenen, das Vergangene der zum geistig Gegenwärtigen. Sie empfängt oft dämmernde, deutlichere Eindrücke, teilt, zerfasert dieselben und kombiniert zu einem neuen Gebilde, das „da nie und nimmer ist ge-sen". Aber all dieses träumende Schaffen bleibt Träumen, bis Phantasie anfängt, nach Zwecken zu schaffen.

Wie es dem Bewußtsein erscheint und durch die Wissen-ft festgestellt ist, geht von innen, vom Gehirn, eine Gegen-mung von Reizen auf die Nerven aus, die wir dadurch nicht unehren, daß wir sie mit dem mechanischen Namen bezeichnen, wir den von der Außenwelt auf uns einströmenden Reizen en. Denn alles, was von der Seele ausgeht, wirkt bewußt r unbewußt als Reiz auf die erregenden und hemmenden ven. Wir führen den Bissen zum Munde, ohne daß wir den Zweck vorstellen, zu welchem die Muskelnerven erregt . Wir sprechen, wir singen, ohne daß es uns einfällt, wie die Sprachwerkzeuge stellen. Aber wir hören beim gemein-n Gesange, daß wir falsch singen. Wir versuchen und ändern Ton zu dem Zwecke, daß er — die Ohrphantasie entscheidet ber — mit den übrigen Stimmen in Einklang sei. Der reiz der Uebereinstimmung bewog uns, eine Aenderung des zu verlangen. Die Phantasie schafft nach Zwecken der onie, d. h. sie ist nicht mehr müßig, sie wird Künstlerin. Hiermit öffnet sich unserm Blick eine weite Perspektive. Wir n sie nicht ausschreiten. Die Technik sämtlicher Künste ist enthalten. Damit der Bildhauer dem Marmorblock eine n innern Bilde gleiche Gestalt abringe, muß er die Plastik Natur studieren, ein Modell anfertigen und dieses durch ngen auf seinen Block übertragen. Der Musiker wird sich her Kompositionslehre, der Sprachkünstler mit der richtigen prache, dem richtigen Atemholen, mit der Metrik, mit allem nt machen, was zum Vortrage verschiedener Gattungen von e erforderlich ist. Ist die Technik erlernt, so stellt ein jedes

Werk wieder die ihm eigentümlichen Zweckforderungen auf. Je
Kunstmittel vom einfachsten aufwärts muß dem Jünger der K
zuerst Zweck sein, um höhern Kunstzwecken als Mittel die
zu können. Vom fertigen Künstler freilich werden die me
dieser Zweckreize ebensowenig mehr empfunden, wie bei der
wegung des Gehens. Aehnlich wie mitklingende Töne nicht
einzeln, sondern als ein Klang gehört werden, geht im Sch
der Phantasie die Welt der Zwecke unter. Die Einbildungsk
scheint losgelöst von der Seele, wie ein freies Wesen, ih
eigenen „schönen Wahnsinn" zu folgen. Sie scheint zu spie
Ist sie nicht zu dieser Sicherheit geschult, so sehen wir aus
Schöpfung überall Mittel und Zwecke kläglich heraushängen,
Leben weicht aus den Gliedern des Kunstwerks, und die im
Wiederholung des empfangenden Hörers muß ebenso mißlu
ausfallen, wie die Schöpfung selbst. Letztere erregt, da sie
Uebereinstimmung Ansprüche macht, die wir nicht gewä
können, Mißbehagen, oder fordert, wenn sie auf ihre glänze
Mittel hinweist, unsern Verstand heraus, nach deren Legitima
für wirkliche Kunstzwecke zu fragen.

Jeder große Künstler dagegen reicht uns mit seiner S
pfung zugleich seinen Zauberstab und macht uns zu Mitschö
derselben. Wir schauen oder hören den Reigen seiner Pha
und überlassen uns ohne Besinnen dem Genuß, in diesem R
uns mitzuschwingen. Allein, da wir nun einmal Seelen
die nach Zwecken fragen, da wir die Harmonie aller Mitte
Zwecke im bedeutenden Kunstwerk so lebhaft empfinden, d
uns gern durch Darlegung dieser Harmonie den Genuß f
und andere zur unbedingten Uebereinstimmung mit unserm
teil bewegen möchten, so fangen wir an, zu prüfen, zu
gliedern, zu vergleichen. Wir entdecken immer neue Schönh
aber wenn wir fast glauben, das Unerreichbare zu begr
thut sich ein immer neues Jenseits auf, das uns unwiderst
anzieht und doch als ein Unerklärliches uns zurückweist, so
wir uns mit der Ahnung einer unvergleichlichen, lebensvollen
Schiller zu sprechen) Vernunftähnlichkeit zufrieden geben un
dieser Ahnung das Werk des Genius ebenso liebevoll und da

fassen, wie wir durch sie bewundernd und oft mit einer ge-
uen Wehmut den Versuch aufgeben, es völlig zu durchdringen.
Wenn ein Kunstwerk, sei es ein musikalisches oder dichte-
es, nicht diesen Zauber zu üben vermag (und er kann im
ßten Gedicht, im bescheidensten Musikstück wohnen), wird es
zur Lautmachung, zur wiederholenden Darstellung reizen.
nn diese Darstellung nicht dieselbe Unmittelbarkeit erreicht,
bt sie reizlos. Denn der Hauptreiz der Kunst stammt aus
m allem Nachrechnen sich entziehenden Jenseits. Wir müssen
erissen, „gepackt" werden. Dieser dämonischen Macht der
ıst huldigte das Kunstvolk der Hellenen wie kein anderes.
sprachen es aus, indem sie die Künste der menschlichen
ranke entrissen und ihnen den mit goldenem Wagen hin-
nden Sonnengott zum Führer, der tragischen Kunst den
t des Weins und der trunkenen Begeisterung zum Schützer
Freunde gaben.
In diesem dämonischen, oft trotzigen Hinstellen eines sich
: Zergliederung verschließenden Jenseits reicht die Kunst aller
en der Religion, der Wissenschaft, der Geschichte die Hand.
Letzte, mit der Mechanik nicht mehr Begreifliche, die Seele,
he unserer Empfindung nach jenseits des Ohrs und Auges
, wirft aus sich selbst ihr eigenes Spiegelbild in Gestalt von
m und Zwecken in jedem Augenblick ihrer Bewegung vor
her und macht sich selbst zu einem immer sich erneuernden
eits, das sie zu erreichen jagt. Nicht bloß das. Sie sehnt
nach einem geahnten Jenseits, von dem sie weiß, daß sie es
aus sich erzeugt hat und nie erzeugen kann.
Woher diese unerklärliche Sehnsucht, die des Kindes Auge
den letzten Bäumen am fernsten Horizonte, nach der ver-
nenden Abendwolke zieht? das Gefühl, welches Faust beim
ck der sinkenden Sonne so heiß wünschen läßt,

„ihr nach und immer nach zu streben"?

r dieser Trieb, der die Deutschen nach Italien, die Pilger
dem heiligen Grabe lockte? Dieses Heimweh nach einer
verloren gegangenen Heimat, nach dem All, dem wir ent-

stammen, unter allen verschiedenen Formen bleibt es das
Der Christ pflanzt noch am Grabe die Hoffnung auf, nicht
persönlich genießend fortzudauern, weil er es verdient hab
er beugt sich ja dem Richterspruch des Ewigen —, sondern
er sich sehnt, den Alliebenden zu schauen, an den er gegl
hat. Goethe spricht es so schön aus:

In unsres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein!

Und Shakespeare im Sommernachtstraum:

So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahnet einen Bringer dieser Freude.

Die Phantasie, welche gar kein Jenseits mehr kennt,
nichts mehr ahnt, nichts mehr liebend verschönt und h
wird vom Jenseits, dem sie untreu geworden ist, gleichfall
lassen. Sie kann von der Seele, deren Hauptnerv durchsch
ist, noch Zwecke entlehnen, aber der warme, volle Puls
den Schaffens ist dahin. Die Sprachen der Völker entsprech
Fluge ihrer Phantasie. Sie verarmen, wo das Jenseits ve

Wie matt, wie kleinlaut wird selbst die Stimme freu
mutloser Menschen! Wie knarrend und scharf spricht
rechnende Verstand! Das redende Schauspiel ist auch h
vielsagender Spiegel. Mit stillschweigender Zustimmun
Publikums wird der Charakterdarsteller dem vertrockneten
menschen oder Gelehrten eine näselnde, metallose, dagege
an seine Ideale glaubenden Helden eine kraftvoll sonor
Liebhaber eine klangvoll schmelzende Stimme geben. Die
nung aller seelischen Kräfte, wie sie nur zwischen weit au
der liegenden Polen möglich ist, wirkt zuletzt auf die Spa
der Stimmbänder. Die Seele ist das höchste Sprachwe
weil sie zugleich der Meister ist, der es gebraucht.

Sechstes Kapitel.

Ueber den Wert musikalischer Kunstübungen.

Die Bildung des Körpers, der praktischen Geisteskräfte ge-
: der allgemeinen Erziehung an. Elternhaus und Schule
en dafür. In hohem Grade vernachlässigt wird die Er-
ung der Phantasie. Die Phantasie ist das Stiefkind der
ernen Bildung. Zum Erwerb scheinbar untauglich, wächst
meist wild auf wie ein nutzloses Unkraut.

Und doch ist sie so reich an Segen, wenn sie veredelt wird,
berwuchernd an Unsegen, wenn sie verwildert.

Die niedern Sinne sind ihre unzertrennlichen Gefährten.
schmeicheln der leichtbeweglichen Freundin, und oft, wenn
: durch bloß passiven Umgang mit den höhern Sinnen er-
fft ist, wenn Auge und Ohr durch Schaugepränge und leere
ik gekitzelt sind, ist sie dem Fall am nächsten. Die herrliche
ter der Seele gerät in die Knechtschaft der Begierde. Ueber-
; und endlich Trübsinn werden ihre Begleiter. Im düstern
ande, das sie der Theologie stehlen oder von einer leben-
ichtenden Philosophie willig geborgt erhalten, predigen diese
eiter ihr entweder, sich vor allen Reizen zu verschließen, oder
ehmen Mephistos Mäntelchen um und überreden sie, sich in
er neuen Genüssen zu betäuben. Dort zeigen sie ihr als
eine nichtsthuerische Betrachtung, hier die Verzweiflung des
sches.

Einen Gefährten muß man ihr geben, denn sie liebt die
ligkeit. Einen Aufseher verträgt sie nicht. Denn sie ist im
t ihrer Freiheit sehr empfindlich. Man muß ihr also einen
lgenossen suchen, der, unschuldig und fröhlich, doch eine still
nde Macht über sie ausübt.

Wir führen, ohne die niedern Sinne zu schmähen und da-
zum Kampf zu reizen, den beiden obern Sinnen, dem
: und dem Ohr, diesen neuen Genossen zu, den wir als einen
ganze Menschheit zusammenhaltenden erkannt haben, den

Zweckreiz der Uebereinstimmung. Die Phantasie soll das S… gefühl des Einklangs in immer höhern Graden kennen l… und wenn sie dessen höchste Freuden empfunden hat, wü… dort dauernd wohnen wollen, wo unvergängliche Harmonie h… im Reiche desjenigen Schönen, welches zugleich das Gute … Wahre ist.

Lassen wir die Schulung des Auges, von der so mancherle… zu sagen wäre, beiseite als nicht zu unserm Gegenstand ge… hörig, und reden nur von der des Ohrs. Ganz unmerklich, spielend, und doch systematisch kann diese vor sich gehen, wie die Uebungen der Fröbelischen Kindergärten zeigen können. Durch leichte, von Gesang begleitete Bewegungen kommt Gefühl für Takt, auch Gehör in das kleine Volk. Ersteres kann selbst in die schlimmsten Detonanten einziehen. Letzteres freilich schwer und das Unisono größerer Schulklassen ist für feinhörige Mitsänger oft eine Qual. Gewiß ist zwei- und mehrstimmiger Gesang mit Einzelübungen oder selbst mit Ausschließung von unheilbar Detonierenden vorzuziehen.

Der Lehrer singt oder geigt den Ton vor und geigt ihn thatsächlich ins Ohr hinein. Das Ohr mißt, vergleicht, die Phantasie hört vielleicht richtig, aber die Stimmorgane sind nicht im Einklang mit ihr. Ich kann einen Triller mit der Phantasie vortrefflich ausführen, aber nicht mit der Stimme. Professor Jhering, welcher bei seinen bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der Jurisprudenz noch Zeit genug fand, ein ausgezeichneter Musiker zu werden, erzählte mir, seine beiden Söhne hätten zu seinem Leidwesen gar kein musikalisches Gehör. Er werde sie deshalb im Geigen- und Cellospiel unterrichten lassen. Er rief die Hand zur Erziehung des Ohrs herbei. Der Lehrer hatte es nicht leicht, indem er die Finger anwies, die Intervalle auf den Saiten abzumessen. Und doch wurde auf dem bezeichneten Umwege die Aufgabe gelöst. Nach einiger Zeit wurde das dankbare Ohr der Knaben Leiter ihrer Hand. Helmholtz (Tonempfindungen S. 528) empfiehlt den Sängern in seiner klar begründenden Weise das Harmonium, auf welchem der Ton in gleicher Stärke fortdauert, so daß der Sänger beim leisesten Detonieren sof…

genannte „Schwebungen", eine Art von Aneinanderschrammen zweier unharmonischen, dicht aneinander liegenden Töne empfindet.

Lassen wir endlich den kleinen Sänger den Ton „treffen", den die Note bezeichnet. Das Lustgefühl des Einklangs belohnt ihn beim mehrstimmigen Gesang oder Spiel von Instrumenten sofort, wenn auch nur vorübergehend, doch viel sinnlicher als beim Zeichnen. Das beruht auf der eigensten Einrichtung des Ohrs. Dieses hört sofort den Einklang, weil schon in einem Klange diejenigen Töne unbewußt mitklingen, welche sich in der Harmonie auseinander stellten. Es vernimmt die erreichte Uebereinstimmung nicht durch einen Vergleich mit der Vorlage, sondern unmittelbar als wohlthuende Harmonie. Der Reiz der Melodie beruht auf einer ähnlichen Entfaltung eines Tons zu einem Nacheinander, zu einer Bewegung, welche durch die Gehörnerven das Gemüt in eine als Stimmung empfundene Mitbewegung hineinzieht.

Welche Genüsse die Phantasie und durch sie das Gemüt dem Verständnis musikalischer Kunstwerke verdankt, ist weniger durch die Tausende bezeugt, welche in Konzertsäle und Opernhäuser strömen, als durch diejenigen, welche imstande sind, sich auf langen Reisen oder im einsamen Stübchen ohne Instrument und Noten ein wundervolles Konzert zu geben, indem sie ihre Ohrphantasie jetzt eine Mozartische Oper, jetzt eine Symphonie oder Sonate Beethovens spielen lassen. Die musikalische Kritik hat das Recht erworben, so überschwenglich in ihrem Lobe sein zu dürfen, daß es fast gewagt ist, daneben in schlichten Worten zu sagen, daß Komponisten wie Bach, Gluck, Beethoven und andere, die ihre Kunstmittel im Ausdruck tiefsten Schmerzes und höchsten Jubels nie anders als zu den reinsten und edelsten Kunstzwecken verwandten, sich um die Gesundheit der Phantasie und der Seele unvergängliche Verdienste erworben haben.

Die musikalische Abrichtung ist in Deutschland so allgemein, wie die musikalische Erziehung der Phantasie selten ist. Ich wundere mich immer, warum unsere findigen Steuerpolitiker nicht schon längst die Klaviere in größern Städten mit einer hohen Steuer belegt haben. Sie würden hier noch weniger Widerstand

finden als bei der Tabaksteuer. Kein Familienvater würde sich sträuben, für einen Flügel, den er mit 2000 Mark bezahlt hat, jährlich 10 Mark Steuer zu zahlen. Niemand würde sich weniger dagegen sträuben als der Verfasser, eingedenk der Qualen, die er als Student von drei Flügeln der nächsten Nachbarschaft auszustehen hatte. Aber ich würde dafür stimmen, daß aus einem Teil der Summen, die aus jener Steuer zusammenflössen, Inspektoren besoldet würden, welche gelegentlich den Musikunterricht überwachten. Denn es ist unglaublich, wie viel gefälschte Seelennahrung, nicht minder schädlich, wenn auch minder heimlich als aus Leihbibliotheken, meistens aus Nachgiebigkeit gegen die Mode und den schlechten Geschmack der Eltern auf diesem Wege der jungen Phantasie zugeführt wird. Gibt es etwas Verderblicheres, als einem Kinde, welches an den Urquellen des Schönen Einfachheit, Gesundheit, Ehrfurcht trinken sollte, die kraftlosen oder gewürzten oder gar alkoholhaltigen Mixturen moderner Salonmusik zu bieten, Fabrikate, die bei den ersten Takten den überreizten oder erschlafften Seelenzustand ihrer Verfertiger verraten!

Es ist bei den eigentümlich geschärften Ansichten, welche hie und da über den uneingeschränkten Wert der Musik im Vergleich zu der nur noch als Text hoffähigen Sprache herrschen, möglich, daß die Weltsprache einmal bloße Notensprache wird. Aber diese darwinistische Umbildung des überflüssigen Sprachschweifs in ein musikalisches Rückenende ist doch nicht völlig in Sicht. Vielleicht dringen auch einmal wieder duldsamere Ansichten über den selbständigen Wert der einzelnen Künste durch. Es erscheint wenigstens schon wie ein Nahen ausgleichender Gerechtigkeit, daß gegenüber den glänzenden Erfolgen, auf welche die Oper als auf Beweise ihrer errungenen und verdienten Alleinherrschaft hinzeigt, auch das redende Schauspiel, sobald es sich in Gestalt der „Meininger" ein wenig zusammennahm, wahrhaft sensationelle Triumphe errang.

Für die Musik ist es ein innerer Gewinn, wenn sie nicht mehr sein will, als sie sein kann. Das gesprochene Wort der Dichtkunst wird niemals vom gesungenen der Musik verdrängt werden. Und das ist in Anbetracht einer harmonischen Weiter-

bildung des deutschen Volks ein Segen. Denn keine Kunstübung wird so leicht zum verderblichen Parasiten der Seele als die musikalische. Sie entzieht oft durch fortwährendes Erhöhen einer wesentlich in den Fingern liegenden technisch-mechanischen Virtuosität, die stets in demselben Kreise umläuft, den Organen der Seele, selbst dem nach außen gewandten Sinn des Auges, eine Fülle von Kraft. Die Malerei führt in die Welt der Erscheinungen und bereichert die Seele fortwährend aus dieser Welt. Das ist für den kunstübenden Schüler ein unbestreitbarer Gewinn. Denn er ist als Mensch ebensosehr auf das Schauen und Handeln angewiesen als auf das Empfinden. Aber wenn die Malerei etwa zu äußerlich machen könnte, zieht die musikalische Uebung alle Kräfte nach innen, und es gehört Willensstärke und große allgemeine Bildung dazu, ihr nicht alle andern Fähigkeiten zum Opfer zu bringen.

Siebentes Kapitel.

Sprachliche Kunstübung. Vorlesen.

Die guten Seiten beider Kunstübungen zu heben und zu befestigen, die schlimmen der musikalischen zurückzuhalten, dazu ist keine Kunstübung geeigneter als die sprachliche.

Ihre Technik ist, wenn einmal die richtige Bahn eingeschlagen, die Aussprache geregelt ist, durch Umgang und Bedürfnis in fortwährender, unbeabsichtigter Uebung. Sie beansprucht für ihre formelle Ausbildung bei weitem nicht die Zeit und Kraft wie die beiden andern Kunstübungen.

Das Material, die Sprache, wie es die ganze Außen- und Innenwelt des Menschen umfaßt, bringt darauf, daß der ganze Mensch mit Auge und Ohr, mit Empfindung und Willen, mit seinem Charakter und seinen Ueberzeugungen antrete, um ein

sprachliches Kunstwerk im weitesten Sinne wiederzugeben. Hier reicht keine bloß äußerliche Anleitung aus.

Alle jene Anweisungen zum Deklamieren, jene Katechismen der Vortragskunst, was sind sie anders als Krücken, die Lahme wohl gehen machten, wenn sie nur dafür sorgen könnten, daß der volle Puls der Empfindung, freudiges Licht im Verstande und diejenige Kraft mitspräche, ohne welche keine Kunstübung weniger bestehen kann als die sprachliche. Das ist die Phantasie. Eben weil die äußere Technik im Vergleich zu den andern Künsten so allgemein, so leicht ist oder doch zu sein scheint, ist unser Anspruch an das Seelische beim Sprechen, Lesen und Vorlesen um so größer, und hierin liegt die allgemein gültige und erziehende Kraft der sprachlichen Kunstübung. Sie fordert zur Harmonie aller Fähigkeiten auf. Sie weist jede bloß äußerliche Virtuosität zurück, und indem sie auf diese als auf etwas leicht zu erlernendes, weil täglich in Uebung begriffenes, wenig Wert legt, dringt sie darauf, daß Sinn und Inhalt, Klangform und Seelenbild als ein vom ganzen Menschen aus erfaßtes, als sein geistiges Eigentum in voller Allgemeingültigkeit zur Erscheinung komme.

Wenn das Talent zum Zeichnen, wenn musikalisches Gehör nicht allen geschenkt wird, Sprache empfangen wir, wie wir Zähne bekommen. Wir empfangen sie, weil wir Menschen sind, wir empfangen sie von der Geschichte, von unserm Volk, von unserer Mutter. Wir sprechen unsere Muttersprache. Erst wenn wir sie erlernt haben, können wir auf unserer Fahrt durch die Dämmerung der Kindheit Land! rufen.

Und ein herrliches Land ist es, das wir betreten. In ihm erscheint alles, was Auge und Ohr eroberten, aufs wunderbarste vergeistigt wieder. In ihm herrscht die Seele der Menschheit selbst in ihrer die Völker gruppierenden, auf dem Weltmarkt aller Sprachen vereinenden, die Gruppen scheidenden, die einzelnen Glieder einer Gruppe innig verbindenden, gesellig belebenden, künstlerisch begeisternden Kraft und Hoheit.

Die Muttersprache bezeichnet die Grenzen des Vaterlandes, aber sie trägt das Panier des geheiligten Bodens mit sich über

Länder und Meere, und wo sie es aufpflanzt, fügt sie jenseits des Oceans ein zweites Vaterland zu dem ersten.

Schon die Sprache selbst ist kunstübend. Auch sie schafft nach dem Zweckreiz der Uebereinstimmung. Sie ergreift einen individuellen Zug an allem, was gesehen, gehört, gefühlt wird, und setzt ihn, bald unmittelbar die Natur nachahmend, bald ein ähnliches, oft von einem bestimmten Reiz ausgehendes Symbol schaffend, übertragend, verfeinernd in Laute um. Die Wurzeln und ihre Ableitung gehen oft dem Bewußtsein verloren. Aber der Klang und seine einmal angenommene Bedeutung vererbt sich von Geschlecht zu Geschlecht und verwandelt sich nur mit den Zeitaltern.

Die Art dieser Vererbung ist in ihrem Beginn jedesmal so mühselig und äußerlich, wie die Anfänge alles seelischen Wachstums. Und doch wird sie uns deutlich sagen, wie wir in Bezug auf unsere sprachliche Erziehung zu verfahren haben.

Knüpfen wir da wieder an, wo das Kind die ersten Laute stammelte.

Der Reiz der Uebereinstimmung tritt zunächst als Lust auf, das Klangbild nachzuahmen.

Ein Wort nach dem andern wird aus der Rede der Erwachsenen aufgefangen. Die letzten Wörter aller Sätze, welche Kinder sprechen hören, werden wie mit Reflexbewegung nachgesprochen, auch wenn noch jedes Verständnis schlummert. Zum Nachsingen sind, wie Sigismund beobachtet hat, manche Kinder nicht zu bewegen. Aber sie ahmen, wie jeder beobachten kann, beim Nachsprechen von Wörtern und Versen genau die Stimmlage und den Accent nach, in welchen die Wörter und Verse vorgesagt worden sind.

Folgerecht erscheint die rhythmische Sprache den Kindern als Gesang. Ein vorgelesenes Gedicht ist für sie ein Artikulationskonzert [1]). Ein kleines sechsjähriges Mädchen erzählte der Mutter, der Vater habe beim Spaziergang schön gesungen. Er hatte ein Gedicht deklamiert.

1) Lazarus, Leben der Seele, 2. Aufl. II, S. 172.

Ich erinnere mich noch mit nachklingender Freude, welch Entzücken ich als achtjähriger Knabe empfand, wenn unser guter Subrektor Kusanke zum Anfang und Schluß der Tageslektionen die für mich fast unverständlichen Gebete aus Witschels Morgen- und Abendopfern „absang". Ohr und Seele labte sich an dem Reigen der Worte. Vollends, wenn er in den deutschen Stunden an früh dunkeln Wintertagen Gedichte, wie Goethes „Sänger" und „Erlkönig" vorlas. Er war, wie ich jetzt urteile, ein trefflicher Leser. Er las mit Empfindung und Melodie. Oft traten ihm Thränen ins Auge, wo es gar nichts im gewöhnlichen Sinne Rührendes gab. Wir bekamen Ehrfurcht vor dem, was ihn so seltsam bewegte. Es trieb mich sofort, meiner kaum vierjährigen Schwester alle diese Gedichte — es waren nur die erlesensten unserer Klassiker — wieder „vorzusingen", und diese konnte stundenlang solchem Gesange lauschen. Bald sang sie mir alles nach und freute sich, wenn ich zufrieden war. Wie glücklich war ich, als ich endlich meiner geliebten See an einem Sommerabende Schillers „Taucher" vortragen konnte!

Ebensowenig wie ein Kind ohne nachahmendes Zwischenglied nach der Natur zeichnen kann, so wenig wird es Freude am Vorlesen oder Sprechen von Dichtungen gewinnen, wenn es nicht das Nachzuahmende vorlesen hört.

Jedes Vorlesen eines Gedichts ist ein Nachdichten. Und wie die Dichtung als Klangbild ins Leben tritt, so muß sie auch in der empfangenden Phantasie ein Klangbild erwecken, welches durch Nachbildung erreicht werden kann.

Die Klanghülle ist sogar oft bei Kindern scheintot wie seine Schmetterlingspuppe. Erst später erscheint die geflügelte Seele. Auf dieser untersten Stufe scheint es deshalb nicht ratsam, sofort mit vielen Erklärungen vorzugehen und den Verstand zu Mitthätigkeit frühzeitig heranzuziehen. Zur Bildung des Verstandes ist das Lesen von Prosastücken das beste Mittel, und hier muß ebensosehr die Phantasie in zweiter Linie stehen, als sie beim Lesen von Dichtungen in erster steht.

Die Speckterischen Fabeln, so gern sie von Kindern gelernt werden und so große Vorzüge sie sonst haben, bieten nur dürf-

tige Klangbilder. Es ist auch hier geraten, sogleich das Beste, nie zu Erschöpfende zu geben: Goethes kleine Naturbilder, Claudius' schlichte Lieder, Uhlands Kapelle, unsere poetischen Kirchenlieder.

Ich setze voraus, daß das Gefühl für Takt, in der kleinern Wiederkehr des Versfußes und Verses, in der größern der Periode, der Strophe, schon im Fröbelischen Kindergarten oder im Hause geweckt ist. In der Elementarschule wird die genaue Ausprägung des Klangbildes nicht bloß im Verse, sondern auch in der Prosa nach der Seite der Deutlichkeit hin zu fördern sein. Es wird mit dieser Förderung ja nur das innerlich arbeitende Streben der Phantasie unterstützt, mit dem Muster übereinzustimmen, welches sie der Aussprache der Erwachsenen, des Lehrers entnimmt.

Die erste Schwierigkeit, welche sich der Ausprägung des Klangbilds entgegenstellt, entsteht aus der verwirrenden Doppelgestalt des Worts, welche Schriftbild und Klangbild heißt. Bei dem früher vorzugsweise üblichen, von Heyse so sehr verspotteten Buchstabieren trat diese Doppelgestalt ohne weiteres an das Bewußtsein der kleinen Leseschüler heran. Jeder Buchstabe erhielt seinen bestimmten Charakter. Die Konsonanten Be, Ef, Ka, El, Em 2c. hatten durch ihren Vokalzusatz eine Physiognomie. Dieser Vokalzusatz war beim Buchstabieren leicht aufzugeben. Aber man wußte doch, daß man ihn aufgab, und gerade durch dieses, wenn auch mechanisch werdende Bewußtsein erhielt sich das Bild des Konsonanten viel deutlicher als bei der Lautiermethode. Diese schreibt sprechend v gleich f, d gleich t. Dehnungszeichen sind für sie nicht vorhanden. Ebensowenig der Unterschied von langen und kurzen Vokalen. Die Lautiermethode verschweigt in vielen Fällen die Rechtschreibung und bringt dadurch schneller zum Lesen. Aber der hinkende Bote kommt nach. Und dieser sagt: wo bleibt das Schriftbild? Noch besteht es zu Recht, gut oder schlecht.

Um den Unterschied von Laut- und Schriftsprache, der doch besteht und wegen der Ueberfülle von Lauten und aus Mangel an Einigung noch lange bestehen wird, dem Schüler recht deut-

lich zu machen, ist es nötig, das Buchstabieren wenigstens ebenso oft und noch öfter zu üben als das Lautieren. Die anfangs geopferte Zeit bringt sich reichlich wieder ein.

Die eigentliche Vorlage des Kindes auch in Bezug auf Deutlichkeit der Aussprache bleibt immer die Sprache des Lehrers, des Hauses, der Erwachsenen. Jeder tüchtige Leselehrer wird sich klar machen, wie sich die Sprachwerkzeuge zur Hervorbringung der verschiedenen Laute stellen müssen. Es liegt außerhalb der mir gestellten Aufgabe, hierüber erschöpfende systematische Anweisungen zu erteilen. Was nach dieser Richtung hin zu leisten ist, wurde bereits im ersten Kapitel angedeutet und wird in den folgenden Kapiteln über die Mundhöhle, die Zunge, weitere Illustrationen finden.

Die allerdringendste Aufforderung, für gute Vorbilder in Gestalt von Lehrkräften zu sorgen, tritt an unsere Mädchenschulen heran. Denn sie erziehen diejenigen, welche einst als Mütter eine frühzeitig und unausgesetzt auf das Kind wirkende Macht des Beispiels üben sollen. Aber wie ist es gewöhnlich mit diesen Schulen beschaffen?!

Diese Macht des Beispiels wurde schon von den Alten aufs lebhafteste anerkannt. „Wenn ich," erzählt Crassus der Aeltere[1]), „meine Schwiegermutter Lälia höre, so glaube ich die Dichter Plautus und Näviüs zu vernehmen. Denn Frauen bewahren leichter das Alte unverdorben, weil sie, von dem Gespräch der Menge abgeschieden, das festhalten, was sie zuerst gelernt. So richtig, so schlicht ist der Ton ihrer Stimme; nichts von Ziererei, nichts von Nachäffung. So sprach gewiß ihr Vater, so sprachen ihre Vorfahren: nicht plump, bäurisch, stockend, sondern knapp, gleichmäßig, sanft." Und von den beiden Gracchen heißt es, sie seien nicht nur an der Brust, sondern auch an der Rede der Mutter genährt worden[2]). Dante schrieb die ersten Versuche, die Volkssprache in Italien für Schriften zu brauchen, dem stillwirkenden

---

[1]) Cicero de oratore III, cap. 12, § 45.

[2]) Brutus c. 58, § 211.

Einfluß der Frauen zu, welche nicht lateinisch sprachen. Aehnliches geschah in Indien, weil die Frauenrollen, die in den Schauspielen vorkamen, nicht im Sanskrit, der Gelehrtensprache, sondern im Prakrit, der Sprache des täglichen Lebens, geschrieben wurden. Gewiß ist Sigismunds Mahnung zu unterschreiben: „Wenn die Mütter den unwiderstehlichen Einfluß der Nachahmung und Gewohnheit immer vor Augen hätten, würden nicht nur sie selbst immer so schön und rein moduliert als möglich zum Kinde reden, sondern auch Wärterinnen wählen, welche nicht durch polterige, unschöne Sprechweise dem Kinde eine kaum wieder zu verwischende Eigentümlichkeit einprägen. Man hält französische Bonnen, warum nicht gut redende deutsche Wärterinnen?“

Ohne eine solche Unterstützung durch das Haus wird die Schule immer nur eine Danaidenarbeit verrichten.

Ein vorzügliches Mittel, welches im Hause, wie in der Schule zur deutlichen Ausprägung des Lautwerts angewandt werden kann, wird aus derselben Quelle bezogen, aus welcher der Phantasie das Klangbild als Ganzes zugeführt wird. Es ist das Lesen von Dichtungen.

Braucht man doch das Taktschreiben als treffliches Exercitium für eine gleichmäßige, deutliche Schrift. Die Gleichmäßigkeit des Kommandos, die Gleichheit bestimmter Zeitmaße wird auf die Züge der Feder übertragen.

Das Taktlesen bedarf keines andern Kommandos als der Bezeichnung des Tempos. Der Vers enthält bereits den Takt, welcher beim Taktschreiben besonders angezeigt werden muß.

Fragen wir nun: was leistet das Taktlesen für die Technik der Aussprache?

Jeder Schwimmer weiß, daß der vorwärtsschnellende Anstoß mit den Füßen ihn vorwärts bringt. Während der Vorwärtsbewegung, die der schwere Oberkörper durch den Stoß erhält, sinkt er nicht, oder wenn er ein wenig sinkt, tragen ihn die Arme; die Lungen nehmen frische Luft ein, bis die Füße wieder in Bereitschaft sind, einen neuen Längestoß zu erzeugen. Das ist ein Bild des Versſprechens.

Im Deutschen ruht, mit wenigen Ausnahmen, der starke Ton des Verstaktes auf solchen Silben, auf welchen er beim gewöhnlichen Sprechen ruht. Diese Silben bilden den Grundstock des Verständnisses. Die Ohrphantasie verlangt sie lauter zu hören. Dazu gehört ein größeres Schallvolumen, welches eine Länge erzeugt. Und das ist für die Ausprägung der Silbe ein großer Vorteil.

Nacheinander alle Silben gleich lang zu sprechen, wäre ebenso anstrengend, wie alle gleich stark zu sprechen. Das Versſprechen erleichtert auf dem natürlichsten Wege die Deutlichkeit und durch die Erholung, welche die schwächer zu sprechenden Silben gewähren, die Ausdauer.

Noch ein anderer höchst wichtiger Vorteil entspringt dem Versſprechen. Der Takt teilt die Silben ab, er gliedert längere und schwierigere Worte und schneidet die Aufgabe in kleinere Portionen.

Es gibt zungenbrecherische Uebungen, Aufgaben, welche mit boshaft zusammengestellten Lauten vor den Sprecher treten, z. B. die wohlbekannten Worte „Wachsmaske, Meßwechsel" rasch hintereinander zu wiederholen. Man spreche einmal die ersten Silben beider Worte, also „Wachs" und „Meß" recht laut, die andern Silben ganz leise. Oder man dehne die ersten Silben, wozu schon die größere Tonstärke zwingt, und spreche die letzten als Kürzen. Man wird sich bald nicht mehr versprechen, und wenn man dieses Kunststück zwanzigmal wiederholte. Der Widerstand, den die vexierenden Konsonanten leisteten, ist überwunden.

Durch den stark hervorgehobenen Takt kommt Klarheit in die Ohrphantasie und hiedurch in den Willensakt.

Nicht bloß denen, die beim Sprechen oder beim Lesen von Prosa leicht stocken und sich versprechen, selbst den Stotterern, die nur dann unheilbar sind, wenn Nerven und Gehirn kranken, kann man diese Verskur mit besserm Gewissen empfehlen, als in der Regel Kuren gegen das Stottern empfohlen werden. Ich konnte aus solchen Gründen mein Zungen-R schon nach einigen Monaten, wo ich in größern Rollen, Hamlet, Mephistopheles

gastierte, im Verse leicht aussprechen, weil die tonstarken Silben die Anstrengung verhüllten, während ich in Prosa mich noch lange nicht damit herauswagte.

Das Versleſen ermüdet nicht so wie das Lesen von Prosa. Tyndall vergleicht treffend die rhythmische Versſprache der Musik, die „rasselnde Prosa" dem bloßen Geräusch. Ich erinnere mich aus meiner Knabenzeit, daß die Bibelleseſtunden, welche das mechanische und fließende Lesen fördern sollten, viele Schüler in tiefen Schlaf zu versenken pflegten. Sobald der Lehrer das merkte, ließ er im Chor eine Strophe aus dem Gesangbuch oder auch einzelne Gedichte aus dem Kinderfreunde lesen. Alles wurde wieder munter. Kinder skandieren gern. Sie haben das Verlangen, den Takt recht zu genießen. Das kann und muß man ihnen als Sprechübung gönnen. Nur muß man ihnen das skandierte Gedicht nachher vorlesen, wie es sinngemäß klingen soll. Und das geschieht am besten, wenn man, soweit es möglich ist, es so liest, als wenn es Prosa wäre, dann sie anhält, es gleichfalls als Prosa zu lesen, und endlich das verbesserte Klangbild ihnen wieder zurückgibt. Der Ansicht, daß auf einer niedrigern Stufe überhaupt Verse wie Prosa zu lesen seien, möchte ich nicht zustimmen, weil hiedurch der Charakter beider Formgattungen verwischt, die Phantasie gewaltsam zum Schweigen gebracht und ein wichtiges Hilfsmittel zur Ausbildung der Aussprache nicht benutzt wird. Dem Herableiern der Reime beugt man leicht vor, indem man reimweise Jamben und, wie auch C. Hartung im Jahrbuch für wissenschaftliche Pädagogik 1880 rät, Hexameter lesen läßt. Einzelne Stücke aus der Odyssee und Iliade in guter Uebersetzung können jedem Kinde in die Hand gegeben werden. Sie sollten in keinem Lesebuch für Schulen fehlen.

Das Versſprechen trägt ferner wesentlich dazu bei, den Unterschied der Dialekte, wenn auch nicht auszulöschen, doch zu mäßigen. Durch die tonstarken und tonschwachen Silben, wie sie der Verstakt hervorhebt, auch durch den Reim wird ein Anhalt für die gültigere Aussprache gegeben. Der Polnisch-Deutsche wird im Verse leichter den kurzen Vokal der offenen Silbe auf-

geben, den er ſtatt des langen in den Worten: Pöle, höle, Fräge ſpricht, der Oeſterreicher die Endſilben, die er verſchluckt, am Leben laſſen, der Hannoveraner um Celle herum wird die letzte Silbe in „Fiſchĕr, Lebĕn“ nicht ebenſolang wie die erſte ſprechen. Und endlich wird auch der Rhythmus der Proſa gewinnen. Durch dieſen Wechſel wird die Sprache elaſtiſcher, leichter, und wiewohl die neuhochdeutſche Sprache ihrem ganzen Weſen nach dieſe Eigenſchaften bevorzugt, ſo können dieſelben beim Lautleſen nur durch gute Leſelehrer, zu welchen, wie wir ſpäter ſehen werden, auch das redende Schauſpiel gehört, allmählich und dauernd zugeführt werden. Mädchen leſen, wie die Erfahrung lehrt, durchſchnittlich früher und lernen leichter deutlich und ſchön leſen, als Knaben. Sie ſind durch ihre natürliche Anlage für Takt nicht bloß zum Tanzen, ſondern auch zum Leſen und Deklamieren geſchickter.

Was ich zur Empfehlung des Versſprechens ſagte, bezog ſich auf die techniſche Form des Klangbildes, auf klare und ſchöne Ausſprache. Vokale und Konſonanten erhalten durch den Wechſel von längerer oder kürzerer Zeitdauer, welche nach phyſiologiſchen Geſetzen mit dem Verstakt unauflöslich verbunden iſt, ihren vollgültigen Klangwert.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das Leſen proſaiſcher Stücke dem Versſprechen zur Seite gehen muß, um die richtige Betonung zu fördern. Ohne letztere würde auch das metriſch anſprechendſte Klangbild verfälſcht, der Phantaſie des Ohrs auf Koſten desjenigen Anteils geſchmeichelt werden, welchen die Seele beanſprucht. Aber wir werden ſpäter ſehen, daß das Geſetz der Betonung zugleich ein Grundgeſetz der geſamten deutſchen Poeſie und Metrik iſt, und man wird mit der Behauptung nicht irre gehen, daß auch für die richtige und ſinngemäße Betonung das Verslesen wenigſtens ebenſo fruchtbar iſt als das Leſen von Proſaſtücken.

Wenn wir von allem Gewinn abſehen, welcher für Deutlichkeit und Schönheit der Ausſprache, für die Klärung der Phantaſie und dadurch für das Gedächtnis, für den Willensakt aus dem rhythmiſchen Vorleſen entſpringt, ſo bleibt hier noch ein

ungleich größerer, wenigstens leichter und allgemeiner erfreuender Segen zu verzeichnen als bei den Kunstübungen des Zeichnens und der Musik, ein Segen, welcher aus den Vorlagen selbst — und das ist das ganze Gebiet deutscher und deutsch übersetzter Dichtungen — durch die aufnehmende Phantasie in das Gemüt, in den ganzen seelischen Menschen übergeht.

Hier liegen nicht bloß die Anfänge des Dichters, des Schauspielers, deren Talent sich an der Flamme der lautwerdenden Dichtung entzündet, hier im Zimmer der Leseschule ist nicht bloß die Vorstufe zur Kanzel, zur Rednertribüne, zum Lehrstuhl: hier nimmt jeder ohne Ausnahme, der arme Knabe, der oft in Wahrheit viel ärmere Sohn des Reichen, die Tochter des schlichten Arbeiters wie des hohen Beamten ein unverlierbares Erbteil in Empfang, welches unsere Dichter für jeden Sohn, für jede Tochter des Vaterlandes hinterlassen haben.

So viel Zeit muß jede Schule haben, um dieses Erbteil wirklich der Jugend einzuhändigen. Nicht die Scheingabe genügt. Es reicht nicht hin, daß der Lehrer, wenn er ein guter Leser ist, bloß den Schülern vorliest, und wenn er kein guter Leser ist, sie vorlesen läßt. Ein Lehrer des Deutschen soll immer so viel ästhetisches und sachliches Verständnis der Dichtung haben, daß er den Schüler schnell und mit nicht ermüdendem Kommentar an seine Aufgabe heranzuführen vermag. Kann er selbst vorlesen, so gebe er seiner Auffassung durch seinen Vortrag das volle Leben, auf niedern Stufen als Vorbild, auf höhern als Ausdruck einer Auffassung, welche nicht unfehlbar sein soll. In jedem Fall wird auch die Individualität des Schülers sich produktiv nachdichtend erweisen müssen. Er muß sich die Kunstleistung erarbeiten, wenn er sich auch an das Vorbild anlehnt. Seine Stimmmittel werden ihm im einzelnen vielleicht mehr, vielleicht weniger Spielraum gewähren. Und kann ihm der Lehrer kein Vorbild geben, so ist er doch imstande, in Bezug auf Tempo, Steigerung, seelischen Ausdruck, Maß und Gruppierung Ratschläge zu erteilen, welche aus dem innersten Wesen und aus der Form der Dichtung sich so weit ableiten lassen, wie Mittel und Zweck dem Verstande erkennbar, die Anschauung

des Ganzen und Einzelnen der Phantasie zugänglich gemacht werden kann. Manche Schüler zeigen früh ein hervorragendes Talent für sprachliche Darstellung. Sie dienen andern oft besser zum Vorbild als der Lehrer, weil der Schüler dem Schüler erreichbarer erscheint.

Unvergeßliche Stunden, in denen wir als Schüler der obern Klassen des Stettiner Gymnasiums Götz von Berlichingen, Wallenstein mit verteilten Rollen lasen und selbst die ärmern, die nie ein Theater gesehen, in einem Mitspieler, Hans Geppert, einen so trefflichen Götz und Wallenstein bewundern konnten, daß ihnen diese Gestalten unmittelbar und ohne lange Erklärungen lebendig vor die Seele traten. Wir trugen solche Uebungen sofort ins Haus, in unsere engen Zellen. Der eine lernte vom andern, die Einbildungskraft entzündete sich an den großen und schönen Gestalten, selbst prosaische Naturen fanden für einen Wagner, Bardolph, Vansen einen Grundton, der uns überraschte, und so haben wir manchen schönen Abend in der Gesellschaft guter Geister verlebt.

Nicht jeder kann sich den Anblick schöner Gemälde, mancher nicht oft den Genuß einer musikalischen Uebung oder Aufführung verschaffen. Unsere großen Dichter dagegen sind fast so zugänglich und allgemein wie die Himmelsluft. Auch im kleinsten Stübchen ist für ein Bändchen Faust, Nathan, Wallenstein, Uhlands Gedichte noch Platz. Die wahrhaft Großen brauchen so wenig Raum. Auch im ärmlichsten Hause ist oft noch ein Sparpfennig, der dem geliebten, guten und fleißigen Töchterlein zum Geburtstag den Lieblingswunsch erfüllen soll. Gebt ihm einen Strauß und, was nicht welken kann, eine edle Dichtung.

Nur das Schönste lehrt auch das Schöne und Bedeutende schätzen. Wer von Jugend auf die laute Musik des Wortes, in Takt und Klang den geheimnisvollen Reiz schöner Form eingesogen hat, die ja nur im Bündnis mit tiefem tüchtigen Inhalt leben kann, der wird nie von der Krankheit des Lesehungers unheilbar befallen werden, einer der entsetzlichsten, an der die Phantasie leiden kann. Erliegt er einmal wochenlang dem Reiz der stofflichen Spannung, dem Kitzel der Neugier, so wird ihn

das Bewußtsein der verlorenen Zeit wie das Bewußtsein einer Sünde belasten. Auch bei Werken der schönen Prosa, bei Novellen und Romanen, an denen wir überreich zu werden beginnen, selbst bei den Werken der Wissenschaft, welche ebenso oft durch unnötige Schwerfälligkeit und Formlosigkeit abstoßen, wie durch wahrhaft hinreißende Klarheit anziehen, wird ein so geschulter ebensosehr nach der innern und äußern Form, wie nach dem Stoffe fragen. Er wird lieber eine gediegene Novelle zehnmal wiederholen, als nach jedem „Ende" einem neuen Titel zustürzen. So bildet sich eine unserer besten Eigenschaften: Treue gegen unsere Ideale.

Solange das deutsche Volk treu zu seinen besten geistigen Führern steht, wird es fortfahren, in seinem Innern Eroberungen zu machen, die den glänzendsten äußern an Wert und Ruhm nichts nachgeben. Die verderbliche Macht liederlicher Litteratur, wie sie unsere Nachbarn jenseits des Rheins so reichlich besitzen, wird den Seelen unserer Jugend nicht nahen können. Die unverdorbene und kräftige Phantasie wird der Seele gesunde Nahrung zuführen, und eine gesunde Seele in einem gesunden Körper ist das Ziel aller Erziehung.

Achtes Kapitel.

Die Klangwunder der Mundhöhle.

Die Physiologie hatte uns die Wunder des Ohrs erschlossen. Sie war eine so gefällige Führerin. Wir ließen sie an der Grenze zurück, wo der physische Reiz und die Reaktion der geistigen Thätigkeit zusammentreffen, und hingerissen von dem Gesehenen durchflogen wir rasch alle die Pfade, die sich von ihm aus uns öffneten. Wir wenden uns noch einmal an die Führerin. Sie deutet auf einen andern Eingang. Wie reizvoll, wie einladend

ist er! Er scheint neue Wunder zu versprechen. Welche Macht übt ein lächelnder Mund aus! Er spricht zum Auge.

Ja, es gibt eine Sprache ohne Stimme, eine bloß sichtbare Sprache. Der Taubstumme hört nichts von dem wunderbaren Klange, der mit unwiderstehlicher Gewalt zum Herzen dringt, der in einem und demselben Augenblick eine Versammlung von tausend Menschen erschüttert, aber er sieht die Worte, welche Thränen in jedes Auge locken, er liest sie von den Bewegungen des Mundes ab, entnimmt diesen Bewegungen den kostbaren Schatz des Verständnisses, antwortet, indem er sie wiederholt und sprengt mit krampfhaft ausgestoßenen Tönen den traurigen Kerker seiner Stummheit.

Der Mund ist die Plastik, die Pantomime der Sprache. An ihm wird, wie an jenem Goethischen durchsichtigen Zifferblatt und Gehäuse das Arbeiten der Uhr, die Sprache erkennbar. Die weichen, zartgefärbten Lippen zeichnen sich von der bläßern Umgebung ab. Sie lösen sich aus der anmutigen Schleife, zu der sie gebunden waren. Aus der stummen Einheit wird eine bewegliche Zweiheit, aus dem Zusammen ein wechselndes Auseinander, und mit weithin sichtbarer Gewandtheit machen sie jeden Laut erratbar. Darum „hängt das Auge an den Lippen". Noch ehe der Vokal gehört wird, liest es ihn von den Lippen ab.

Zu der Bildung der Vokale entfalten die Lippen eine erstaunliche Kunst plastischer Modellierung. Man muß den Mund der Rachel oder gar Seydelmanns, welcher etwas unbehilfliche Lippen hatte, während ihres Spiels beobachtet haben, um an den immer wechselnden kaleidoskopartigen Veränderungen zu erfahren, was die Lippen, ohne unschön zu werden, im Sichtbarmachen von Vokalen leisten können.

Es sind aber bei der Bildung der Vokale auch die innern Teile des Mundes mitthätig, welche wir nunmehr an der Hand unserer Führerin besichtigen möchten.

Hinter dem Oberkiefer beginnt eine klingende Wölbung: der Gaumen, mit einem schönen Bilde im Griechischen οὐρανός (der Himmel), im Holländischen het Gehemelte, im Plattdeutschen dat Hemelke genannt. Der vordere Teil heißt der harte

Gaumen, der hintere der weiche Gaumen. Hier sind die verschiedenen „Gaumenlaute" zu Haus. Oben am weichen Gaumen, mit dem es sich heben und senken kann, hängt in der Mitte, wie eine Ampel, das Zäpfchen oder Gaumensegel.

Dieses Gaumensegel dient beim Schlucken dazu, das untere Stockwerk, die Mund- und Schlundregion, vom obern, der Nasen- und Ohrenregion, abzusperren. Es ist aber auch ein wichtiges Sprachwerkzeug. Es stellt sich bei allen Vokalen, nach Czermaks sinnreichen Untersuchungen bei A am losesten, bei U und I am festesten, und bei den Konsonanten, die den Ausgang durch den Mund suchen, zwischen Mund und Nasengegend, die hintern Nasenlöcher (Choanen) verschließend. Dagegen senkt es sich vor den Nasenlauten. Die Nasenlaute n m ng läßt es frei passieren. Hinter dem Gaumensegel wölbt sich ein mächtiger Bogen über das Dach. Es ist der Zungengaumenbogen, und an diesem endet die Mundhöhle.

Bleiben wir noch ein Weilchen in ihr. Sie ist wahrlich des Verweilens wert. Besehen wir uns den Boden. Er besteht aus lauter Weichteilen, namentlich Muskeln, welche das Zungenbein gegen das Kinn bewegen oder ein wenig aufwärts heben, von der Ohrgegend aus nach hinten und vorn und nach oben ziehen. An diesem Boden der Mundhöhle liegt nun das wichtigste Werkzeug der Stimme, die Zunge, mit vielen Muskeln und Fasern, die paarweise oder auch für sich allein anfassen, um die Zunge zu wölben, abzuplatten, niederzudrücken, sie schlimmstenfalls, wenn sie belegt oder beleidigt ist, zum Munde hinauszustrecken. Die Wände der Mundhöhle sind zum Teil fest, zum Teil elastisch. Es sind die Kiefer und die Wangen mit ihren Höhlen und Wänden.

Dieser Raum nun ist eine wahre Fingalshöhle. Wie die Basaltpfeiler in letzterer klingen und singen, wenn die Meereswellen dagegenplätschern, so ist die Mundhöhle nicht bloß zur Resonanz von Klängen geeignet, nein, sie ist sogar aufs merkwürdigste abgestimmt. Nicht bloß am Gaumen erklingt es. Je nach der Stellung der Lippen, der Wangen und Mundgewebe ertönen schon beim bloßen Flüstern der Konsonanten Geräusche

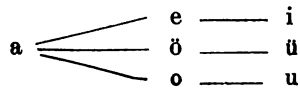
von verschiedener Tonhöhe. Und vollends beim Flüstern von Vokalen.

Wenn man ganz leise bei richtiger Mundstellung ein O spricht, so hört man ein Geräusch, dessen Tontiefe man ziemlich sicher feststellen kann. Ein A klingt eine Oktave höher, ein E wieder eine Oktave höher als A. Der Holländer Donders entdeckte auf diese Weise die Eigentöne der Mundhöhle. Brücke, Merkel und andere haben Schlüsse daraus gezogen. Aber erst Helmholtz hat durch Versuche, die er durch Stimmgabeln von verschiedener Stimmung und durch Tonverstärker (Resonatoren) anstellte, jene Beobachtungen als unumstößliche Gesetze wissenschaftlich erwiesen. Der Engländer Tyndall, der diesen genialen Erweis in seiner fünften Vorlesung vom Schall populärisiert hat, sagt darüber folgendes: „Ich habe hier eine Reihe von Stimmgabeln verschiedener Stimmung, von denen ich eine anschlage und vor den Mund halte; nun verändere ich die Form der Mundhöhle, bis sie kräftig resoniert. Ist dies geschehen, so nehme ich die Gabel fort und treibe, ohne die Form und Weite meines Mundes irgenwie zu verändern, Luft durch die Stimmritze. So erhalte ich den Vokal U und nie einen andern. Nun nehme ich eine andere Gabel, schlage sie an, halte sie vor den Mund und verändere seine Höhlung, bis sie mittönt. Danach entferne ich die Gabel und treibe einfach Luft durch den Kehlkopf. Das gibt mir den Vokal O und dieser ist der einzige, den ich dabei hervorbringen kann.“ Eine dritte Gabel entspricht dem Vokal A u. s. f.

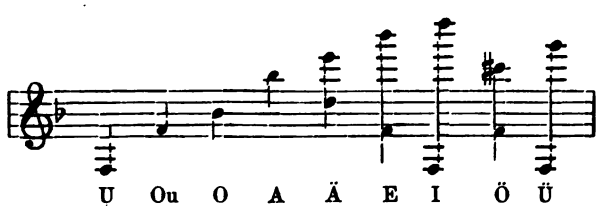
„Wenn man“, sagt Helmholtz, „eine auf b′ gestimmte Gabel angeschlagen vor die Mundhöhlung bringt, während man „O“ leise spricht oder auch nur die Mundteile in die Stellung bringt, als wollte man „O“ sprechen, so hört man den Ton der Stimmgabel sehr voll und laut wiederklingen, so daß ein ganzes Auditorium ihn hören kann.“ Bei „A“ steigt die Resonanz um eine Oktave bis b″. Für „E“ fand Helmholtz die Resonanz von b‴. „I“ war so hoch, daß keine seiner Stimmgabeln den Ton erreichen konnte. Und diese Stimmungshöhe der Vokale ist ganz unabhängig von der Tonhöhe, in der sie zufällig

gesprochen oder gesungen werden. Es sind die Eigentöne dieser Vokale oder der Mundhöhle. Der Vokal O entspricht unter allen Umständen dem b′ und keinem andern Ton. Er kann natürlich auf andere Töne gesprochen oder gesungen werden, aber in b′ ist seine Heimat im Reich der Klänge. Trifft er etwa eine Oktave tiefer, auf b gesungen, mit b′ als seinem Oberton zusammen, so nimmt er diesen wie mit Lust auf und klingt schmetternder. Setzt man den Vokal O auf g ein, so hört man, nach Helmholtz, doch unmittelbar beim Einsatz des g das b′ als kurzen Tonstoß aufblitzen.

Nimmt man A als Ausgangspunkt für die Betrachtung der Vokale, so liegt es in der Mitte zwischen I und U.



Bei A ist die Stellung der Mundhöhle trichterförmig. Hals und Bauch sind ungefähr gleich lang. Bei U ist sie wie eine Flasche mit enger Oeffnung ohne Hals mit großem Bauch. Bei I wie eine Flasche mit engem Hals, deren Bauch tief in der Schlundhöhle liegt. Ich kann voraussetzen, daß jetzt jeder, der physikalischen Unterricht gehabt hat, weiß, was mitklingende Töne sind. Schon bei Ä entstehen untere mitklingende Töne neben den Eigentönen. Die Klänge der Vokale sind folgende:



Welche Fülle von Folgerungen ergibt sich schon aus diesen Thatsachen für das Sprechen! Da bei letzterm die Vokale viel

deutlicher zum Ausdruck kommen als beim Singen, wo die Höhe oder Tiefe oft ihre Reinheit schmälert, so ist es natürlich, daß diese Erscheinung für die Dichtkunst, wie für ihre sprachliche Darstellung viel wichtiger ist als für den Gesang.

Unser Ohr ist ohne Frage für diese Eigentöne unbewußt empfänglich. Aber das Bewußtsein, warum A an und für sich eine andere Klangfarbe hat als I und U, wurde ihm erst durch Helmholtz für immer erschlossen. Welche unerschütterlichen Grundpfeiler der Spracherkenntnis sind hiemit aufgerichtet! Diese festen Oktaven mit ihren Teiltönen unten und oben, welche sichere Stützen und wahrhafte Stäbe geben sie der empfangenden Phantasie! So viel hat die Natur für uns in den Sprachwerkzeugen gethan, und wir sollten ihr nicht durch die sorgfältigste Verwendung ihrer Wohlthaten, durch die fleißigste Zuthat von Uebung und Verständnis danken?

Nun erst kann man sicher die metrische Erscheinung erklären, warum die Vokale u und o längere Zeitdauer beim Aussprechen verlangen als i und e. Die tiefen Eigentöne haben weniger und dadurch langsamere Schallwellen. Ihre Resonanz beansprucht ein längeres Ausklingen, als es bei den hohen Eigentönen von e und i erforderlich ist. Nun erst begreift man, warum eine klare Ausprägung der Vokale so wohlthuend wirkt, warum uns manche Gedichte durch Wohlklang bezaubern. Der Eigenton des Vokals — es sind ja keine bloßen Vokale mehr, sondern verschiedene Oktaven — muß eine symbolisierende Macht ausüben. Der Eindruck war wohl vorhanden, aber der eigentliche Grund dafür ruhte in Tiefen, welche erst jetzt erhellt sind.

Wir wollen ein Goethisches Gedicht lesen:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Der höchste Eigenton des kurzen I im Reime „Gipfeln" liegt etwas tiefer, als der des langen I in „Wiese". Aber auch sein Unterton strebt nach U hin. So senkt sich in der zweiten Zeile die Vokalrichtung wirklich nach dem Eigenton von U. Dies wiederholt sich in den entsprechenden Versen des Nachsatzes. Nun mischt sich der Eigenton von A, welcher in „allen" zweimal neben I angeschlagen war, mit U in „kaum" und „Hauch". Andere Diphthongen in „Vögelein", „schweigen" scheinen abzulenken, indem sie „E" zum „I" mischen. Aber A klingt in „Walde", „balde" in eine wundervolle Mitte zwischen I und U hinüber, bis es endlich in sanfter Verschmelzung mit U in „Ruhest du auch" wie ein Hauch verschwebt.

Woher wußte Schiller, daß der Vokal I den denkbar höchsten Eigenton hat, der über einer grandiosen, mitklingenden Tiefe schwebt, wenn er im Taucher sagt:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt

und

Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt;

und welcher Genius gab ihm Töne zu seiner Glocke, wie folgende:

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.

Hier wechseln die drei Oktaven, die Eigentöne von O, E und A. Man hört verschiedene Glocken läuten. Bei solchen Stellen braucht der Leser nicht aufzutragen und die Sache nicht unnötig schauerlich zu machen. Das trägt sich bei klarer und edler Aussprache der Vokale selber vor, vollends, wenn, wie in den angeführten Beispielen, das Geräusch der Konsonanten sich so charakteristisch mit dem Klang der Vokale verbindet.

Auch die Konsonanten haben ihre Schwingungszahlen, ihre Eigentöne. Aber sie haben eine viel geringere Lautwährung, als die Vokale, ja, die sogenannten harten Explosivlaute P, K, T haben einen so schwachen Lautgehalt, daß zu ihrer deutlichen Aussprache

die größte Energie gehört und sie dennoch (nach Oskar Wolfs Untersuchungen) nicht weithin vernommen werden. Es gibt Sprachen, die fast allein aus Vokalen bestehen. Mit bloßen Konsonanten ließe sich keine Sprache bilden. Aber wenn letzteren auch die tonliche Bedeutung der Vokale mangelt, so unterstützen sie sehr wesentlich die symbolisierende und malende Kraft derselben. Sie entsprechen als Töne, wie z. B. L, R, M, und als Geräusche den Naturgeräuschen und allem, was auf unsere Empfindung als geräuschverwandt wirkt.

Der Vokal kommt aus der tiefsten Stätte der Stimmwerkzeuge, von den Stimmbändern, und ungehemmt und frei geht er zum Ohr.

Die Konsonanten sind die Produkte von Hemmungen, welche von dem Gaumen, der Zunge, der Nase, den Zähnen, den Lippen dem Luftstoß entgegengestellt werden. Ihr eigentliches Gebiet ist die Naturseite der Seele, das dumpfe Gefühl, der Kampf, das Ringen, auch des begriffbildenden Geistes, der immer vom sinnlich Individuellen ausgeht, das versuchende Dichten und Weben von allem, was draußen und drinnen nach Sprache ringt, und doch keine einzige Menschensilbe bilden kann, ohne den Vokal aus dem Sitz der menschlichen Stimme zu Hilfe zu rufen.

Wir wollen ihn nun aufsuchen, diesen Sitz, und bitten unsere Führerin, die uns soeben ein tiefes und herrliches Geheimnis erschlossen hat, ihre Wanderung mit uns fortzusetzen.

Neuntes Kapitel.

Die Stimme.

Du wirst, spricht die Führerin, deine Leser wenig erbauen. Was [illegible] ihnen daran liegen, zu erfahren, woher das kommt, was sie [illegible] so mühelos gebrauchen? — Weißt du nicht, antworte ich, daß [illegible] alle Gesanglehrer sich mit den Werkzeugen bekannt

machen, mit denen ein Sänger viele Jahre hindurch schaffen, die er mit größter Sorgfalt erhalten, die er oft, wenn sie durch ungeschickte Anwendung abgestumpft sind, selbst wieder nutzbar und tauglich machen muß? Selbst der Techniker, dessen Maschine unbrauchbar geworden ist, wird froh sein, wenn er ihre Teile kennt, um sie ohne Beihilfe verbessern zu können. Sollte der Sprachkünstler, und das soll jeder vernünftige Mensch annähernd werden, weniger Aufmerksamkeit auf sein edelstes Werkzeug verwenden? Und wie? Wenn ich am Ende zufrieden wäre, dir, der ich so viel Belehrung verdanke, einige neue Jünger zuzuführen, damit dein Verdienst um die Sprache und den Ton immer mehr erkannt und die Neigung zu deinen Forschungen immer allgemeiner werde? Sprich nur klar. Denkende Menschen sind wie Vögel, die zu Neste tragen. Sie können vieles brauchen.

Wohlan, fährt unsere Führerin fort, wir verlassen die abgestimmte Mundhöhle. Sie endete bei dem Zungengaumenbogen. Hinter ihm spannt sich der Schlundgaumenbogen, und mit ihm beginnt die Schlundhöhle. Zwischen ihm und dem Zungengaumenbogen liegen auf beiden Seiten die bekannten Mandeln. Die Schlundhöhle, die über dem Gaumen liegende Nasenhöhle, die, wie wir sahen, sich durch das Gaumensegel abschließen kann, die Mundhöhle, alle diese Höhlen mit den Lippen zusammengenommen bilden das sogenannte Ansatzrohr, durch welches die aus den Lungen kommende Luftsäule zum Ausgang eilt.

Woher der Name Ansatzrohr? Von den Stücken, die einem Instrument, wie etwa der Posaune, angesetzt werden, um den Ton zu verstärken oder zu verändern.

Blasinstrumente, z. B. Hoboe, Fagott, haben drei Hauptglieder, ein Windrohr, bei der Orgel heißt es Windlade, ein Mundstück und ein Ansatzrohr.

Das Mundstück in Hoboe und Fagott besteht aus zwei kunstgerecht zusammengefügten Rohrblättchen, auch Zungen genannt, deren freispielende Ränder durch hineingeblasene Luft in Schwingungen gesetzt werden.

Durch dieses mechanische Vorbild sind wir vorbereitet, uns dem Ziel unserer Wanderung mit Verständnis zu nähern.

Das Windrohr des menschlichen Stimminstruments ist die Luftröhre.

Das Ansatzrohr lernten wir bereits kennen.

Das Mundstück liegt nicht etwa im Munde, sondern im Kehlkopf. Und diesen werden wir uns näher ansehen.

Der Kehlkopf ruht als Anfang der Kehle mit letzterer vor der Speiseröhre. Essen und Sprechen sind voneinander geschieden. Man kann den Kehlkopf bei beiden Geschlechtern, selbst bei Kindern gleich unter dem Zungenbein, an dem er befestigt ist, als einen knorpligen Halskörper fühlen, beim Mann seinen am meisten vorspringenden Teil, den sogenannten Adamsapfel, oft in unschöner Deutlichkeit sich auf- und abbewegen sehen.

Wir haben durch die erfinderische Thätigkeit ausgezeichneter Forscher die Mittel in die Hand bekommen, diese tiefliegenden sprachbildenden Organe mit dem Auge in ihrer Thätigkeit zu verfolgen. Der Kehlkopfspiegel gibt die Möglichkeit dazu. Dieses kleine ovale Spiegelchen ist an einem dünnen Stiel unter einem Winkel von etwa 45 Grad befestigt. Das Ganze sieht aus wie ein etwas steiles Schäufelchen. Man schiebt es in den Mund und so weit am Gaumen entlang, daß das Spiegelchen das, was im Kehlkopf vorgeht, nach außen reflektiert. Aber im Kehlkopf ist es dunkel; mittelst eines Reflektors kann ein Strahl von Lampenlicht in den Kehlkopfspiegel geworfen werden.

Mittelst eines zweiten, größern Spiegels, der vor den Mund, in dem bereits der Kehlkopfspiegel steckt, gehalten wird, kann man alsdann die Vorgänge im eigenen Halse beobachten.

Was sehen wir nun im Kehlkopf?

Zuerst den hintern Zungenrücken; dann — der Leser erlaubt, daß ich einiges in trockener Aufzählung namhaft mache, — die Zungenkehldeckelbucht, das Zungenkehldeckelband, den Rand des Kehldeckels, den Kehldeckelwulst, die beiden sogenannten Taschenbänder rechts und links, die Spaltöffnung der Morgagnischen Kehlkopftaschen und zwischen diesen die eigentliche Heimat, die Geburtsstätte, den Sitz der menschlichen Stimme, die beiden Stimmbänder.

Sie sind durch die beiden Stellknorpel voneinander ent-

fernt. Der dadurch entstehende Zwischenraum, fast wie ein stumpfer Obelisk oder ein Trapez aussehend, heißt, wiewohl er jetzt keiner Ritze gleich ist, die Stimmritze. Durch die Oeffnung derselben erblickt man noch die Luftröhre bis dahin, wo sie sich in den rechten und linken Lungenast spaltet.

Gibt man nun einen Ton an, so verändert sich das Bild plötzlich. Die beiden von mir als Stellknorpel bezeichneten Köpfchen rücken mit den hintern Enden der Stimmbänder von der Schlundwand etwas vor und zusammen, und man erblickt in dem geschlossenen Kehlkopf eine linienartige dunkle Spalte, in welcher während des Tönens eine eigentümlich zitternde Bewegung wahrzunehmen ist. Das ist die Stimmritze. Das Tönen kommt von ihr. Es ist die unsichtbare Zauberin, welche wir suchten: die menschliche Stimme.

Was ich Stellknorpel nannte, muß bei diesem Vorgang eine wichtige Rolle spielen. Denn sie rückten sofort zusammen, als der Ton erklang, und führten die beiden weit auseinander stehenden Stimmbänder plötzlich dicht aneinander.

Das ganze Gehäuse dieses wunderbar sinnreichen und doch so einfachen Instruments besteht aus zwei lose miteinander verbundenen Stücken: Grundknorpel und Spannknorpel. Man nennt sie auch Ring- und Schildknorpel. Wir werden aber bei der neuern, viel treffendern Benennung bleiben.

Saiten, welche tönen sollen, müssen an den Enden irgendwo befestigt sein. Sonst können sie ja nicht gespannt werden. Nun: zwischen dem Grundknorpel, an dem sie hinten und zwischen dem Spannknorpel, an dem sie vorn befestigt sind, spannen sich die Stimmbänder.

Betrachten wir jeden der Hauptknorpel besonders.

Der Grundknorpel bildet die feste Grundlage des Kehlkopfs. Er ist zugleich der oberste Ring der Luftröhre und sieht fast aus wie ein Siegelring, dessen breite Steinseite hinten vor der Speiseröhre liegt. Auf diesem Grundknorpel ist nun der vorn am Halse fühlbare Spannknorpel, welcher aussieht wie ein tief ausgeschnittener, stark geknickter Brustharnisch — er hat an seinen vier Ecken hörnerartige Ausläufer — mit seinen untern Hörnern

so lose befestigt, daß man ihn wie an zwei Hebelarmen auf- und abwärts bewegen kann.

Nun denke man sich an der innern Seite des Spannknorpels zwei faltenreiche Bänder nebeneinander auf der Membranbekleidung des Spannknorpels angeheftet, welche drüben mit ihren Enden an den Grundknorpel gehen, wo sie gleichfalls, wir werden bald sehen wie, befestigt sind. Der auf- und abbewegliche Spannknorpel würde diese drüben befestigten Bänder wohl ihrer Länge nach loser und fester spannen können, aber nimmermehr auseinander und aneinander bringen, so daß eine festgeschlossene Stimmritze entstünde.

Zu dieser Schließung und Oeffnung, Aneinander- und Auseinanderrückung dienen nun zwei bewegliche, dem Willensantriebe pünktlich gehorchende Knörpelchen, welche mit ihren untern Flächen auf dem breiten Hinterstück des Grundknorpels lose befestigt sind, mit ihren obern, äußerst fein modellierten Spitzen oder Fortsätzen die beiden Stimmbänder wie mit zwei beweglichen Händchen festhalten, um sie mit der größten Präcision auseinander und ebenso schnell dicht aneinander zu bewegen. Das sind die beiden Stellknorpel.

Auf dem festruhenden Grundknorpel reitend, fliegen die leichten Stellknorpel mit ihren „Stimmfortsätzen" auseinander und wieder zusammen, um die Stimmbänder zur Atmungsöffnung auseinander, zur Stimmritze zusammenzustellen.

Auf dem festen Grundknorpel sitzen die beweglichen Enden, an dem beweglichen Spannknorpel die festen Enden der Stimmbänder. So sind Quer- und Längespannungen möglich und diejenige Hauptspannung, durch welche die Stimmritze entsteht.

Ich will den Leser nicht durch ein Zuviel verwirren. Er wird sich jetzt die Hauptthätigkeit der Knorpel vorstellen können.

Nur noch dies. Die den Stimmbändern anliegenden Gewebe, die Morgagnischen Taschen, ferner die Taschenbänder, welche früher auch falsche Stimmbänder genannt wurden, dienen dazu, der Luft, die aus den Blasebälgen der Lungen kommt, den Durchgang durch den Kehlkopf bis auf die Oeffnung zu versperren, welche durch die Stimmritze dem Luftstoß gewährt

wird. Denn die eigentlichen Stimmerzeuger sind die zur Stimmritze zusammengestellten, feinen, geradlinigen Ränder der Stimmbänder, welche durch die aus der Luftröhre strömende Luft in Schwingungen versetzt werden. Die Stimmbänder lassen, sich öffnend und schließend, nach außen und innen wellenartig bewegt, bei dem gesungenen Ton periodische Luftstöße oder Wellen durch. Die Zahl der Schwingungen, welche nötig sind, um auf Klanginstrumenten überhaupt einen hörbaren Ton zu erzeugen, gibt Helmholtz auf 16 in der Sekunde an.

Auf die Bildung einer schnell und schön geschlossenen Stimmritze, also auf Form und Beweglichkeit der Stellknorpel, auf schöne Plastik des Grund- und Spannknorpels, auf geradlinige Stimmbänder, auf Saftfülle der verschiedenen Häute, Nerven, Muskeln kommt bei der Erzeugung des Sing- und Sprachtons alles an. Czermak untersuchte den Kehlkopf des Sängers Roger, der berühmten Unger-Sabatier, und fand die einzelnen Werkzeuge von bewundernswürdiger Feinheit und Regelmäßigkeit.

Zu einem starken und doch weichen Stimmklange ist es erforderlich, daß die Stimmbänder auch bei den stärksten Schwingungen in dem Augenblick, wo sie sich einander nähern, sich geradlinig ganz eng aneinander stellen, so daß sie momentan die Stimmritze vollständig schließen, ohne doch aufeinander zu schlagen. Tyndall schildert in seinen Vorlesungen über den Schall seine eigene Stimme mit folgenden Worten als eine nicht wohlklingende: „Wollte man den Stimmapparat, der jetzt zu Ihnen spricht, untersuchen, so würde sich ohne Zweifel zeigen, daß entweder die Ränder der Stimmbänder mehr oder weniger ausgezackt sind oder daß sie sich streifen oder daß sie den Spalt während der Schwingung unvollkommen schließen. Dadurch ließe sich die Rauheit des Tons erklären, den Sie mit so viel Geduld ertragen."

Die Spannung der Stimmbänder bestimmt die Höhe und Stärke des Tons. Die Spannung kann nicht bloß durch Entfernung ihrer Ansatzpunkte an den Hauptknorpeln des Kehlkopfs voneinander vergrößert werden, sondern auch durch willkürliche Spannung der in ihnen gelegenen Muskelfasern. Heisere Stim-

men entstehen wahrscheinlich dadurch, daß bei Schleimanhäufung oder bei Geschwulst, bei beginnender Zerrüttung, durch Kranken der Organe kein vollkommener Schluß der Stimmbänder zustande kommt. Was Ton werden sollte, wird ein rasselndes Geräusch.

Die Natur hat überall dafür gesorgt, ihre Räder mit dem nötigen Oel zu versehen. Rings um die Luftröhre, besonders wulstig an den vordern Seitenwänden, liegt, von starken Arterien durchzogen, die Schilddrüse. Inwendig ist der Kehlkopf mit Schleimhäuten bekleidet. Eine Fülle von Feuchtigkeit strömt aus allen ihn umgebenden Reservoiren herzu, um die Stimmbänder geschmeidig und naß zu erhalten. Ja, die eigene Thätigkeit der Stimmbänder, wenn sie maßvoll, vernünftig und mit allmählicher Steigerung bei Uebung und Ausübung verfährt, zieht durch Vermehrung von Wärme und Steigerung des gesamten Lebensakts die nötige Flüssigkeit an, ohne welche der Klang kein Metall haben würde.

Der Kehlkopf steigt mit dem höhern Ton und sinkt mit dem tiefern. Er muß durch Muskelkraft stets nach unten mehr oder weniger fixiert werden, wenn in ihm ein bestimmter Ton gebildet werden soll, weil der hierzu mehr oder weniger verstärkte Luftdruck den Kehlkopf nach oben zu verschieben und so die Schwingungszahl des Tons zu ändern strebt. Die Längenspannung der Stimmbänder kann lediglich nach vorn zu geschehen.

Wie nun die Mechanik beschaffen ist, welche durch Nerven und Muskeln das Instrument stimmt und zu jedem Ton, zu der verschiedenen Klangfarbe von dumpf und hell verändert, kann man in Merkels Buch „der Kehlkopf" nachlesen. Eine Anzahl von Muskeln, Sehnen und Geweben, die vom Brustbein, dem Schulterblatt, dem Zungenbein ausgehen, an welchem der Kehlkopf aufgehängt ist, besorgen das Geschäft des Herabziehens, Hebens, Rück- und Aufwärtsziehens. Welche vielseitige Arbeit des Förderns und Hinderns, des Bewegens und Festhaltens! Wie viele Muskelzusammenziehungen haben den Zweck, an den Stimmbändern selbst Veränderungen ihrer Lage, Länge, Dicke und Spannung herbeizuführen!

Die Schnelligkeit und Genauigkeit, mit welcher die Stimm-

bänder sowohl ihre Spannung als ihre Form und die Weite der Spalte zwischen sich ändern können, zusammengenommen mit der auswählenden Resonanz der Mundhöhle, machen die menschliche Stimme zu dem vollkommensten aller musikalischen Instrumente.

Man nimmt jetzt nur zwei Stimmregister an: Brust- und Kopfstimme. Merkel will bei Frauen drei unterscheiden, ein tiefes, ein mittleres und ein hohes.

Die Bruststimme erkennt man daran, daß ihre Töne im ganzen Umfange der Brust wiederklingen und dadurch ihre Fülle erlangen. Der Hörer erhält den Eindruck, als ob alles, was im Stimmorgan schwingungsfähig ist, auch wirklich in Schwingungen versetzt sei. Der Sprechende selbst empfindet diese Schwingungen körperlich als ein Mitzittern in der Brust.

Versucht ein Sänger höhere Noten zu erzielen, als er mittelst des Brustorganismus erreichen kann, so verspürt man dabei eine Klangveränderung; man fühlt, daß nicht alles das, was bei den Brusttönen in Schwingungen versetzt wird, jetzt noch schwingt. Der Ton erhält etwas Abnormes, schwächlich Weiches. So schildert Merkel die Kopfstimme.

Doch hier beginnt das Gebiet der ausübenden Thätigkeit der Stimme, und die Physiologie überläßt es der Erfahrung, die Gliederung der Stimme, die verschiedenen Tonfarben, die Bildung des Tons zur Technik des Gesangs und der Sprache zu verwerten. Das Ohr ist lange Zeit der einzige Lehrer in dieser Technik gewesen und wird immer der Hauptlehrer bleiben.

Damit weist uns die Führerin Physiologie auf die Praxis zurück. Aber die Beobachtung der Kunstübung anderer und unserer eigenen wird eine viel genauere, die Kritik des Ohrs eine viel sichrere und feinere sein, wenn wir die Werkzeuge kennen, deren wir uns bei der Sprache bedienen. Und dafür wollen wir der Physiologie mit vollster Ueberzeugung danken. Wir können uns jetzt erklären, warum ein anhaltendes Lautsprechen die Stimme ermüdet, ja warum durch übermäßiges Schreien die Stimmbänder für immer oder lange Zeit ihrer elastischen Spannkraft beraubt werden. Wir wissen jetzt, warum

beim Gebrauch der Kopfstimme weit weniger Anstrengung der Atmungsorgane, der Stimmbänder, der Brustmuskeln nötig ist. Ein alter Gesanglehrer gab mir den Rat, beim gewöhnlichen Sprechen im Umgang immer die Kopfstimme statt der Bruststimme zu gebrauchen. Ich habe davon den größten Nutzen gehabt, nicht bloß den der Schonung. Auch ein wichtiges Geheimnis der Tonbildung wurde mir erst hierdurch aufgeschlossen. „Il faut avoir la voix sur le bout des lèvres," die Stimme muß vorn auf den Lippen tönen. Stockhausen hält in seinem trefflichen Aufsatz über das Sänger-Alphabet besonders die richtige Konsonantenaussprache für ein Mittel solcher Stimmbeförderung auf die Lippen. Aber erst die richtige Anwendung der Kopfstimme führt zur deutlichen Aussprache der Konsonanten. Bekanntlich kann die Kopfstimme schon die Bruststimme ablösen, wo diese noch mehrere Töne nach oben zu ihre volle ruhige Kraft hat. Anstatt daß der Ton bei der Bruststimme mit starker Resonanz zum Teil nach dem Innern zurückströmt, kommt er mit der Kopfstimme, als wäre er nach der Befreiung von der physischen Schwere der Resonanz leichter, geistiger geworden, sofort nach der vordern Mundhöhle, nach den Lippen. Dort liegen die Stellen, an denen die Konsonanten, ausgenommen die gutturalen, zu erzeugen sind. Da die Resonanz der Bruststimme nicht mitklingt, hört das Ohr besser. Die Ausprägung der Vokale und Konsonanten kann die Aufmerksamkeit des Ohrs ganz allein in Anspruch nehmen.

Da selbst beim öffentlichen Sprechen und in vielen Fällen auch beim Vorlesen es nicht wie beim Singen auf Klangschönheit, sondern vor allem auf Verständlichkeit ankommt, so ist auch dort die Verwendung der Kopfstimme, unter der sich der Laie freilich sehr mit Unrecht einen hohen Falsettton vorzustellen pflegt, nicht genug zu empfehlen. Der Hauch, welcher fast allein den Ton ausmacht, geht diesem nicht etwa schon voraus. Das würde ein fehlerhafter Anschlag sein. Im Gegenteil, alles, was Hauch ist, wird ganz von Konsonanten und Vokalen verbraucht. Die Kopfstimme hat eine weit durchdringendere Kraft, als man glauben sollte. Man kann, wenn der Luftstoß nur energisch genug ist, damit bis in

die entfernteſten Winkel eines großen Saales reichen. Und dann erhält gerade durch dieſes nur gehauchte Sprechen die Rede einen Charakter der Geiſtigkeit und Zurückhaltung, welcher nicht den Verdacht aufkommen läßt, als wollte der Redner — wie es freilich oft geſchieht — ſich ſelbſt anſtatt der Sache geben und ſich im Wohlklang eines ſonoren Organs wiegen. Nur ſo viel Klang ſollte auch die Rede, der Vortrag mit in den Ton aufnehmen, als die geiſtige Natur des Worts erlaubt. Dringt die Reſonanz mit ihrer Vollkraft ſchon in den mittlern Sprechton ein, ſo entſteht oft Undeutlichkeit, und bei noch ſtärkern Tönen ein Fehler, den der große Schauſpieler Ludwig Schröder treffend mit dem Worte „Bellen" charakteriſiert. Natürlich wird die markige Kraft eines Helden ſich mit jenem Kopfton nicht abfinden laſſen. Aber „auf den Lippen" muß auch der Darſteller eines ſolchen die Stimme haben, ſelbſt wenn er das Bruſtregiſter mit voller Energie gebraucht.

Frauen ſprechen oft mit im beſten Sinne verſchleierter Stimme. Eine handfeſte Bruſtreſonanz findet man auf Gemüſe- und Fiſchmärkten. Ein gedämpfter Klang zeigt Seelenfeinheit und Eigenſchaften an, die Lear zu ſpät an ſeinem Liebling Cordelia anerkennt, indem er ſagt: „Ihre Stimme war ſtets ſanft, zärtlich und mild, ein köſtlich Ding an Frauen."

Eine ſchöne Stimme iſt ein Geſchenk, womit die Natur ihre Lieblinge bezeichnet und welches ſie ihnen nicht viel länger läßt, als ſie ihre Treue halten. Die Geſundheit, die Eigentümlichkeit der Eltern vererbt ſich gern in der Stimme. An der Stimme erkennt die Mutter den ſonnegebräunten, nach langer Abweſenheit aus weiter Ferne zurückkehrenden Sohn. Die Geſchwiſter glauben oft die Stimme der Mutter zu vernehmen, wenn im Nebenzimmer die Schweſter ſpricht.

Das Ohr ſchult die Stimme und die Stimme ſchult das Ohr. Ja, in ſolchem Grade überwunden und ergriffen werden kann der Sprecher von ſeiner Stimme, daß ſie ihm verſagt und vor Rührung wankt. Legouvé erzählt, daß franzöſiſchen Schauſpielerinnen ſo geſchah. Faſt jeder Darſteller und Vorleſer muß dies an ſich erleben. Die eigene Stimme muß alles zuerſt im

Sprecher wirken, was sie im Hörer wirken soll. Sie muß ihn begeistern, hinreißen, über sich selbst hinausheben. Gegen eine zu starke Empfindung seiner eigenen Stimmwirkungen kann er sich nur durch oftmalige Wiederholung seiner Aufgabe schützen.

Benedix' Ansicht, daß Sprechen dem Singen und Singen dem Sprechen schade, ist wohl durch die Thatsache widerlegt, daß früher treffliche Schauspieler und Schauspielerinnen zugleich Sänger und Sängerinnen waren. Der Schauspieler Laroche sang in Weimar den Don Juan. Fräulein Jagemann, in neuerer Zeit Frau von Jachmann sind glänzende Beweise, daß die Sprechstimme der Singstimme nicht feindlich ist.

Geordnetes Singen und Lesen verschönert und erweitert die Stimme. Letzterm entgegengesetzt ist und wirkt ein stundenlanges hastiges Vorlesen von Romanen oder Zeitungen, womit Töchter und Erzieherinnen oft betraut werden.

Wie die Lunge die Lunge, muß die Stimme die Stimme verbessern. Will man sie zum Behufe sprachlicher Ausbildung nach der Tiefe zu erweitern, so ist es geraten, mit dem tiefsten gut hörbaren Ton, den man in der Kehle hat, täglich mit den nötigen Pausen einige Seiten laut zu lesen. Bald wird man bemerken, daß sich ein halber, auch ein ganzer Ton gewinnen läßt. Dieselbe Förderung wird durch geordnetes Lautlesen mit starker Stimme erzielt. Die Stimmbänder gewinnen an Ausdehnung, an Kraft und Dicke, und je länger sie sind, um so eher können sie durch Verlangsamung der periodischen Schallwellen tiefe Töne erzeugen.

Aus der Natur der Stimmbänder kann sich der Redner und Sänger die sonderbare Erscheinung erklären, daß er häufiger als andere Menschenkinder vom Durste gequält wird. Cantores amant humores. Die Stimmbänder müssen immer feucht gehalten werden. Es ist nicht anzuraten, ihnen diese Feuchtigkeit, die ja nur sehr vermittelt an sie kommt, während des Sprechens durch Wasser oder Wein zuzuführen. Ein bekannter Vorleser bedurfte während einer Praxis von fast dreißig Jahren weder vor noch innerhalb eines zweistündigen dramatischen Vortrags solcher Verweichlichungsmittel. Kaltes Wasser auswendig und

inwendig ist der beste Schutz für den, der es vertragen kann, und das heißt so viel als: der es täglich gebraucht. Dann genügt eine leichte, gewöhnliche Bedeckung des Halses, und man braucht nicht dem römischen Deklamator nachzueifern, welchem Martial zuruft:

Du willst uns vorlesen und legst um den Hals dir noch Wolle?
Besser, verehrtester Freund, paßt sie den Hörern ins Ohr.

Bewegung, mäßige Nahrung, frische Luft und letztere in ausgiebigen Portionen genossen, Oeffnung der Hautporen durch die üblichen Mittel, Ruhepausen zwischen großen Anstrengungen erhalten die gesunde Stimme gesund und stärken die schwache. Ich habe erfahrungsmäßig erprobt, daß bei chronischer Entzündlichkeit des Schlundes die Stimme lange ihre volle Kraft behielt. Das Klemmen und die Empfindung von Trockenheit, Hitze, der Schmerz wirkten aber deprimierend auf die Nerven und dadurch auf die Stimme. Kräftige Fleischnahrung, echtes bayrisches Bier, Vermeidung von Wein, von Kaffee, den ich mit Thee vertauschte, tägliche stundenlange Bewegung in freier Luft haben mir und auf meinen Rat andern die beiden Uebel vom Halse geschafft. Bei einer Erkältung, welche hartnäckige Heiserkeit zur Folge hat, bringt oft eine strenge Wasserſuppendiät, Zimmerruhe, Enthaltung von allem Sprechen in drei Tagen die frühere Klarheit der Stimme wieder.

Die Stimmbänder der Kinder und Frauen sind kürzer als die der Männer. Daher wird natürlich der Ton ihrer Stimme höher und feiner.

Man unterscheidet als Bezeichnung äußerster Grenzlinien eine hellere und eine dunklere Tonfarbe. Die hellere dient zum Ausdruck freudiger, klarer Stimmung, die dunklere zum Ausdruck des Gegenteils. Die Grundtöne A und U sind die Führer dieser verschiedenen Tonfarben. Zeigt bei freudiger Stimmung der Barometer Kehlkopf einen höhern Stand, so fällt er dagegen bei düsterer Stimmung. Alle Hilfen des Ansatzrohres verändern ihre Lage zu Gunsten der einen oder der andern. Die helle A-, E-, J-Stimmung öffnet die vordern Teile des

Mundes, aber das Ansatzrohr wird durch den höhern Kehlkopfstand kürzer. Die O-, U-Stimmung verkleinert die Mundöffnung und macht durch den vertieften Kehlkopfstand den Binnenraum des Ansatzrohres hohler und tiefer. Die Charakteristik im Drama, auch in der Lyrik wird diese Tonfarben verwenden. Aber schon Ludwig Schröder warnt davor, bei dem dumpfen, „verbissenen" Ton der Wut, der Schwermut nicht undeutlich zu werden. Die Eigentöne der Vokale, welche der Dichter unbewußt verwertet, thun so viel zu dieser Charakteristik durch Tonfarbe, daß der Sprechende sich getrost auf diese Bundesgenossen verlassen kann, ohne fürchten zu müssen, daß er zu wenig thue, wenn er auch die Schwermut und die Verzweiflung deutlich und verständlich sprechen läßt.

Man sagt von der Nachtigall, daß sie die Nähe der Menschen liebt, um urteilsfähige Zuhörer zu haben. So heimisch die Stimme in dem Wohnsitz zu sein scheint, den uns die Führerin zeigte, so gern wohnt sie in dem, wo wir sie zuerst suchten, ja sie sehnt sich nach dem Ohr; und nicht nach ihrem eigenen allein, sie will einkehren in fremde Ohren und Seelen, damit ihr diese bestätigen, wonach sie verlangt: daß ihre Töne übereinstimmen mit den Empfindungen anderer Menschen. Diese Sehnsucht treibt sie oft aus der Stille des Hauses, wo Glück und Friede wohnt, hinaus auf den unruhigen Kampfplatz des Ehrgeizes, in die Volksmenge der Hauptstadt, hält sie wach bis spät in die sinkende Nacht und spornt und verdreifacht ihre Kraft bis zu einer Höhe, wo dämonische Mächte walten. Sie ist dann in Wahrheit die Zauberin Stimme, die singend oder sprechend, rührend in der leisen Bitte, überzeugend, wo sie belehrt, ergreifend, wenn sie ermahnt, hinreißend, wenn sie um Liebe fleht, markerschütternd, wenn sie im Zorn des Gerechten zum Donner anschwillt, alle Qualen und Wonnen der Menschenbrust in Tönen löst.

Zehntes Kapitel.

Zungenübungen.

Als ob sie ein Vorgefühl von der Last hätte, die ihr im spätern Leben zufallen werde, macht die Zunge es anfangs wie die Affen. Sie stellt sich stumm, um nicht arbeiten zu müssen. Ja, wenn sie nicht so oft in einem weiblichen Munde das Licht der Welt erblickte, der von Natur so viel fleißiger ist als der männliche, so würde es wahrscheinlich mit dem Sprechenlernen noch viel langsamer gehen. Aber vielleicht läßt die instinktive Ahnung, daß sie später die einzige Waffe der armen kleinen Weltbürgerin ist, die weibliche Zunge früher als die männliche die erheuchelte Stummheit aufgeben.

Hat aber die Zunge einmal die Lehrzeit überstanden, so wird sie eine der fleißigsten Arbeiterinnen im Haushalte des menschlichen Körpers. Sie spricht das Morgengebet, ist Vorkoster und Mundschenk bei Speisen und Getränken, wird eine „feine" Zunge, prüft, was dem Magen und Gehirn zuträglich ist und bemüht sich als Spediteur der Nahrung zu Wasser und zu Lande. Dann tritt sie oft stundenlang als Professor aufs Katheder, als Abgeordneter auf die Tribüne und fertigt rastlos im Verein mit dem sich hebenden und senkenden Kehlkopf, mit Stimme, Mundhöhle, Gaumen, Zähnen, Lippen und Nase einige tausend Gros von Konsonanten und Vokalen an; jetzt waltet sie laut als Hausfrau, jetzt flüstert sie als Liebende, jetzt macht sie Konversation bei einem großen Kaffee und tröstet endlich nachts im Gewande der Krankenpflegerin ihre im Todeskrampf erstarrende Schwester.

Mit Recht hat ihr der Menschengeist von jeher und fast bei allen Völkern große Ehre erwiesen. Man taufte die Sprache selbst auf ihren Namen. Ein und dasselbe Wort gilt im Hebräischen, Chaldäischen, Arabischen, Türkischen, Griechischen, Lateinischen, Französischen, Englischen für Sprache und Zunge.

Man hat ihr ſogar eine Ehre angethan, die ſie ablehnen muß. Man hat eine Reihe von muſikaliſchen Inſtrumenten, als Orgelpfeife, Klarinette, Fagott, Zungen und Zungenpfeifen genannt. Man hätte ſie Stimmbänder nennen ſollen. Denn die menſchliche Zunge hat eine ganz andere Aufgabe als die Zungen jener Inſtrumente. Sie hat, wie wir wiſſen, nichts mit dem Ton zu thun. Man könnte ohne Zunge ſingen; ſprechen kann man ohne ihre Mitwirkung nur die Sprache der Unmündigen: Mama, Wauwau.

Man kann ohne Ton ſprechen, aber ſelbſt flüſternd ſprechen kann man nur mit der Zunge.

Am beſten belauſcht man ihre Thätigkeit, wenn man flüſtern und ſie gleichſam grau in grau malen läßt. Dies iſt ein treffliches Mittel, deutlich ſprechen zu lernen. Es ſchließt eine Menge von Geheimniſſen auf, welche jedem, der ſich darum bemüht, ſich öffnen und mehr als alle Regeln wert ſind. Denn nur durch ſein eigenes Ohr kann der Sprechende ſich ſelbſt zu einer reinen und ſchönen Ausſprache erziehen. Schon dieſes praktiſchen Nutzens wegen iſt es geraten, die Zunge auf ihren geheimen Pfaden zu verfolgen.

Sie iſt die aktivſte, muskulöſeſte, beweglichſte Formgeberin der Sprache. Wie paſſiv verhalten ſich die Zähne, der Gaumen, die Mundhöhle im Vergleich mit der Zunge! Ja ſelbſt Stimmbänder, Kehlkopf und Lippen kommen ihr nicht an deutlich fühlbarer Vielgewandtheit gleich.

An allen Vokalen arbeitet ſie mit. Bei „A“ legt ſie ſich für dieſen vornehmſten aller Vokale wie ein Ruhepolſter breit auf den Boden, und ſelbſt ihre Seitenränder ſchmiegen ſich, den Vokal umfangend, locker den untern Backenzähnen an. Bei „Ä“ hebt ſie die vorwärts geſchobene Spitze an die Schneidezähne, ihre Fläche erſcheint wie die Schneppe einer Milchkanne und bietet Raum zu einem bequemen Durchblick für den Kehlkopfbeſchauer. Beim „U“ wölbt ſich der hintere Zungenrücken nach oben, die Zungenſpitze zieht ſich zurück, um die Schlundhöhle recht geräumig, die Mundöffnung recht klein und rund werden zu laſſen. Der Raum zwiſchen Zungenbein und Kehlkopf wird

breiter. Beim „J" wölbt sie sich am höchsten und zieht den Kehlkopf mit in die Höhe.

Alle diese kleinen Bewegungen und Arbeiten gewinnen natürlich an Interesse, wenn man sie selbst mit eigener Zunge ausführt und ein wenig beobachtet. Ich muß deshalb den geneigten Leser ergebenst bitten, bei diesem Taschenspiel seine Mithilfe nicht ganz zu versagen.

Spricht man flüsternd sämtliche Vokale von U bis J, es sind ja nur fünf lange, mit einem vorgesetzten K, so wird man von „Ku" bis „Ki" das Vorrücken der Zunge am Gaumen deutlich fühlen. Spricht man „Ti", dann „Tu", so merkt man, wie sie von den Oberzähnen und dem vordern Gaumen, an denen das dem „T" nahverwandte „J" liegt, zum „U" behend in die Tiefe zurückweicht. So hilft sie, im Verein mit dem sich hebenden und senkenden Kehlkopf — auch das kann man vorn am Halse mit der Hand leichtlich kontrollieren —, das Ansatzrohr zur Bildung der Vokale verlängern, verkürzen und aufs mannigfaltigste umgestalten.

Aber während sie bei Hervorbringung der Vokale nur die gefällige Helferin ist, spielt sie bei der Entstehung der Konsonanten, ausgenommen der unmündigen M, B, P, F, W, V, eine viel selbständigere und aktivere Rolle. Wie der Finger des Violinisten als wandernder beweglicher Steg auf den Saiten hin und her geht, so wandert sie im Munde, bald kräftiger, bald gelinder hemmend und andrückend, auf und ab.

Sie stemmt zur Hervorbringung eines „T" ihren vordern Teil gegen den vordern Teil des Gaumens und die Oberzähne, um dadurch den andringenden Lufthauch, den sie absperrt, elastisch zu sammeln, zugleich um selbst die nötige Federkraft zu gewinnen. Plötzlich schnellt sie in ihre gewöhnliche Lage zurück und ihr „T" ist fertig.

Mit noch mehr Federkraft tritt das „K" ins Leben, und seine Entstehungsstelle am Gaumen wird noch präciser als beim „T" zu Gunsten der verschiedenen Vokale geändert. Zur Erzeugung eines „Ch" oder des Jot, wie es in Mittel- und Niederdeutschland gesprochen wird, legt sich die Zunge mit geringerer

Energie an den Gaumen und läßt den nicht völlig abgesperrten Lufthauch mit sanftem Widerstand über sich weggehen.

Man fühlt, vorausgesetzt, daß man sich keinen Zwang anthut, das Vorrücken der Zunge entlang dem Gaumen beim „K" am deutlichsten. K ist der härteste Verschlußlaut. Aber ebendeshalb bleibt dieses K, bei aller Nachgiebigkeit in betreff der Ortsveränderung, unaufgelöst in seinem harten Charakter. „K" bleibt „K" in „Ku, Ko, Ka, Ke, Ki".

Es gibt aber einige Konsonanten, welchen diese Ortsveränderung teuer zu stehen kommt, d. h. welche je nach der Natur des benachbarten Vokals verschieden artikuliert werden.

Wenn wir ein sogenanntes hinteres „Ch" in dem Wort „Bauch" sprechen, so klingt es dumpf und angestrengt. Der Lufthauch darf nicht wie bei „H" ungehemmt, sondern muß, damit er vernehmlich werde, mit teilweiser Hemmung hinausstreichen. Spricht man aber „ich", so erscheint ein weiches, spitzes „Ch", welches nicht mehr im Rachen, sondern ganz oben am Gaumen gesprochen wird.

Nur der Schweizer und Südösterreicher mutet seiner Zunge die härtere Leistung zu, in „Licht" vom „J" zum Rachen-Ch hinunter zu voltigieren.

Zu noch größern Konzessionen als „Ch" entschließt sich das „G". Wir sprechen mit einem weichern, dem K verwandten Verschlußlaut mit dem G, welches tönend ist: Gans, Wage. Aber wir sprechen „willig" gleich „willich", während auch hier die süddeutschen Dialekte bei älterer Sprachübung verharrt sind und „willik", „billik" sagen.

Nicht alle Sprachen muten der Zunge so schwere Leistungen zu wie die unsere. Es ist wahr: wir Deutschen haben eine schwere Sprache. Wir haben auch Kraft genug, sie zu sprechen. Aber wir bedürfen, um unsere mit den Jahrhunderten schnell gewachsenen Geistesaufgaben zu erfüllen, der Schönheit, Leichtigkeit und etwas größerer Einigkeit.

Ich will gerne alle naturwüchsigen Dialekte am Leben lassen. Sie binden die Völker, wenn sie das einzelne Volk zerteilen. In Firmenichs „Völkerstimmen" erscheinen die deutschen Dialekte

wie Balken einer großen Brücke, welche von Schweden bis nach Italien, Frankreich und Holland reicht. Ich will den niederdeutschen Sprachzweig, welcher weit mehr als ein bloßer Dialekt ist, welcher uns einen Claus Groth und Fritz Reuter geschenkt hat, welcher von Riga bis Amsterdam Millionen von deutschem Kernvolk umfaßt, zu vollem Rechte bestehen lassen. Ich will die süddeutschen Dialekte, denen wir einen Franz von Kobell, einen Karl Stieler verdanken, die uns eine Fülle naturwüchsiger Volkslieder gespendet haben, mit Freuden gehegt und gepflegt wissen.

Aber ich werde den Berliner nicht um seine „Jabe Jottes" beneiden, noch den Elbinger um sein „Albing" und seine „natten Kinder", noch den Braunschweiger um seine Mumme vertragenden „Möägen" (Magen), noch den Süddeutschen um sein langes Wort, An. Mag es dem Osnabrücker in seiner Eigenart belieben, in seinem Hause „Häuschen" statt „Häus-chen" zu sprechen, wo es doch so leicht ist, die beiden Silben zu trennen. Ich werde dem Friesen-Westfalen nicht den halsbrechenden Sprung nachmachen, den er mit seiner trefflichen, von Pumpernickel und Schinken genährten Lunge vom scharfen „S (ß)" zum hintern „Ch" in dem Worte „S-chinken" mit Leichtigkeit fertig bekommt. Ich liebe unsere süddeutschen Brüder. Sie sind die Landsleute unserer größten Dichter. Aber ich werde kein Schwabe werden, um von dem „Schönschten, Gröschten, Erhabenschten" reden zu können, da es doch so viel anmutiger ist, ohne die fürchterliche Kanonade von „Sch" dieses Schönste und Größte zu preisen.

Die Konsonanten heißen im Sanskrit vyangana, das heißt „Deutlich- oder Offenbarmachung".

Die Vokale heißen svara, „Töne".

Schont die Vokale, sagt die Zunge, und ihr werdet schön sprechen.

Ehrt die Konsonanten, und ihr werdet deutlich sprechen.

Achtet auf das Zusammenliegen der Buchstaben in den Sprachwerkzeugen, laßt die Zunge nicht unnötig springen und ihr werdet leicht reden.

Wir wollen diese Mahnungen nur mit einem Beispiel belegen und den bekannten Zankapfel, der einer Mainlinie ver-

gleichbar noch immer die deutschen Stämme trennt, die Frage, ob und wo „g" (d. h. k) oder „ch" zu sprechen sei, weislich bei Seite lassen.

Die Schriftsprache des Neuhochdeutschen ließ klugerweise einen weiten Spielraum für die Aussprache übrig und hat es vielleicht durch ihre Fehler mit durchgesetzt, daß sie ohne Murren von den verschiedenen Stämmen angenommen wurde. Sie nimmt wenig Rücksicht auf die Aussprache der Stämme, und wo sie es vielleicht gethan hat, ist die Einigung der letztern eher gehemmt, als gefördert. Darin sind wir alle einig: wir sprechen „Wacks" und schreiben „Wachs", wir schreiben „und" und sprechen „unt". Allein „Sp" und „St" zu Anfang einer Silbe (in „Stehen" und „Spinnen"), diese Schreibweise, die Luther vielleicht dem Niederdeutschen zuliebe beibehielt oder weil er selbst in diesem Punkte niederdeutsch sprach, hat viel des Streites und Aergernisses in die Welt gebracht.

Hätte Luther gewußt, wie schwer eine Einigung zwischen Nordwestdeutschland und dem übrigen Teil unseres Vaterlandes in Bezug auf die Aussprache des „Sp" und „St" fallen würde, er hätte sicherlich statt Stein „Schtein" und statt Spinnen „Schpinnen" geschrieben, wie er „Schwein" und „Schlag" schrieb.

Denn die beiden letztern „Sch" haben ebensowenig und ebensoviel Recht zu existieren, wie die erstern.

Im Mittelhochdeutschen ist swîn (Schwein), slagen (schlagen), smit (Schmidt) geschrieben, wie noch heute im Nieder- oder Plattdeutschen Swin und Slag geschrieben wird. Es gibt nur ein echtes „Sch", welches seine Herkunft legitimieren kann. Dieses ist aus sk entstanden. Aus skœne wurde schön. Alle andern Sch sind Einschleicher, aber sie sollen uns im Neuhochdeutschen willkommen sein.

Es gibt mehrere Gründe, die entschieden zu ihren Gunsten sprechen.

Einmal hört man vielfach im Nordwesten entweder träge „S|brache, S|dein" oder angestrengt „Sp|brache, St|hein" sprechen. Ein Hauch wird hinter p und t eingeschmuggelt,

weil diese harten Explosivlaute so gut wie gar keinen Lautgehalt haben.

Um das scharfe S (ß) in „Stein" und „Sprache" vollkommen laut zu machen, bedarf es eines äußerst subtilen Anlegens der Zungenspitze gegen die Zähne. Die Zunge hat die Neigung, etwas in dieser Lage zu verharren, damit das dünne tonlose S hörbar werde.

Nun soll das T explodieren. Dazu ist ein plötzlicher Hochdruck von Zungen- und Hauchkraft nötig. Wir wissen, die Zunge soll die vordere Mundhöhle fest schließen, sich an den vordern Gaumen stemmen, um das klanglose T mit abschnellender Federkraft ins Leben zu rufen. Aehnliches geschieht von seiten der Lippen bei Erzeugung des „P". Beide Konsonanten sind sofort, wie sie explodierten, tot. Nur ein überschüssiger Hauch bleibt nach der Explosion übrig.

Was thut nun der Instinkt der hochdeutschen Sprache? Er sagt: Mischt doch gleich diesen Ueberschuß von Hauch mit dem „S". Man hauche ein leichtes H gegen die nicht völlig geschlossenen Zähne. Brücke meint, ein „Ch"; aber „H" genügt vollkommen. Es entsteht ein leises sh, wie die Engländer richtig schreiben, oder ein „sch", wie wir schreiben. Verstärkt man den Hauch, wie für die Bildung eines kräftig explodierenden T erforderlich ist, so entsteht ein ziemlich starkes, ohne Aufstülpung der Lippen gut und weit hörbares Sch, mit welchem man leicht ein weithin verständliches vollgültiges St oder vielmehr Scht bilden kann.

Denn — und nun hilft uns die Sprachphysiologie weiter — man hat, wie wir auch bereits wissen, die Konsonanten nach ihrer Tonhöhe untersucht.

Jeder kann sich leicht davon überzeugen, daß, wenn man das scharfe S ganz leise haucht, es viel höher in der Tonskala liegt als T. Ein solcher Abfall von der Höhe zur Tiefe ist für einen kräftigen Worteinsatz nicht vorteilhaft.

Dagegen liegt Sch ungefähr auf derselben Tonhöhe wie T. Und wie erweitert sich bei Sch vollends das Ansatzrohr! Während bei S (ß) der Luftstrom, auf einen schmalen, sehr engen

Kanal konzentriert, ſich durch die Zahnſpalte drängt, fließt er bei Sch in einer dreimal ſo großen Breite.

So iſt es denn ſehr erklärlich, was Oskar Wolf entdeckte. Dieſer unterſuchte die Klangſtärke der Sprachlaute. In einer Allee war nachts bei vollſtändiger Stille ein A 360 Schritt weit, Sch 200, S nur 175, T nur 63, P noch weniger weit zu hören.

Wie natürlich, daß eine Sprache, welche Luther für die Kanzel und den Lehrſtuhl brauchte, welche jetzt große Theater und Parlamentshäuſer zu ihrem Hörfelde hat, das ſchallarme T lieber mit dem ſchallreichern Sch, als dem ſchallärmeren S vermählt, um Deutlichkeit, Fülle und auch Leichtigkeit zu erzielen. Denn der Weg der Zunge iſt leichter vom Sch, welches noch in der vordern Mundhöhle ohne beſondere Zungenthätigkeit haucht, zum T zurückzulegen als vom S, welches von der Zunge aufs feinſte auszuarbeiten iſt, ehe ſie ſich an die noch ſchwerere Herſtellung des T machen kann.

Es macht immer einen komiſchen Eindruck auf andere Deutſche, wenn ein baumlanger, wohlgenährter Holſteiner oder Hannoveraner von ſeiner zunehmenden S-tärke ſ-pricht. Man kann dieſes ſpitze St und Sp auf der Bühne, wo das Hautrelief aller Ausnahmen mehr hervortritt, ebenſo vorteilhaft wie das Liſpeln zur Darſtellung des Hoch-Naiven verwerten.

Beſonders Damen ſollten ſich des leichtern Schp und Scht befleißigen. Denn die Schallwellen ihres zartern Stimmorgans haben nur 2 bis 4 Fuß Mächtigkeit (amplitude), wo wir Männer 8 bis 12 Fuß lange Schallwellen ſchlagen.

Warum braucht man aber am Schluſſe oder in der Mitte eines Worts „ſt“ nicht wie „ſcht“ zu ſprechen?

Dieſe Unterſcheidung hat freilich keinen phyſiologiſchen Grund, ſondern wir folgen, wenn wir ſie machen, einfach dem Sprachgebrauche der meiſten bei der Bildung der neuhochdeutſchen Schriftſprache beteiligt geweſenen Stämme; denn außer den Schwaben (einſchließlich der alemanniſch redenden Schweizer) haben alle ober- und mitteldeutſchen Mundarten dieſe Unterſcheidung durchgeführt, und da ſie immerhin dazu beiträgt, daß

der breiten „Sch" nicht gar zu viele werden, so mag sie in der Schriftsprache beibehalten werden, obwohl sie vom rein grammatischen Standpunkt aus als eine gänzlich unbegründete Inkonsequenz betrachtet werden muß.

Wenn aber der herrschende Gebrauch, sei er im einzelnen Falle durch physiologische Zweckmäßigkeitsgründe bedingt oder nur aus stillschweigender Konvention geflossen, für die Aussprache der einzelnen Laute feste Regeln gibt, so ist dieselbe doch im rednerischen, deklamatorischen und musikalischen Vortrag noch mancher feinen und ausdrucksvollen Nuancierungen fähig.

Ueberaus fein sind Engels Bemerkungen über die charakterisierende Aussprache der Konsonanten beim Gesange.

Jeder Konsonant hat einen Spielraum zwischen einem energischen und einem gelassenen Lautwerden. „Ganz anders, d. h. mit einer ganzen Kraft des Atems, muß z. B. das Sch genommen werden, wenn Lenore singt: ‚Abscheulicher, wo eilst du hin?', als wenn Tamino schmachtet: ‚Dies Bildnis ist bezaubernd schön.' Und die Explosion des T wird eine verschiedene sein in den Worten der Fides: ‚Er ist tot', als am Schluß der Tenor-Kavatine im Paulus: ‚Sei getreu bis in den Tod', wo es mit zartestem Atem und sanftem Stoß zu nehmen ist."

Da der Zunge auch beim sprachlichen Vortrage der Löwenanteil an dieser Arbeit des Charakterisierens zufällt, und zwar noch in höherm Maße, als es wegen des vokalischen Elements im Gesange möglich ist, so will ich mit einigen Beispielen ihrer nicht mehr bloß lautlichen, sondern seelischen Aufgabe von ihr Abschied nehmen.

Hamlet beginnt seinen ersten Monolog im englischen Original mit den Worten:

O that this too too solid flesh would melt!

Tieck hat die Stelle, welche Schlegel mit Aufgeben der Lautintentionen des Dichters übersetzte:

O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!

in seiner verbesserten Ausgabe der Schlegelschen Uebertragung wörtlicher und charakteristischer wiedergegeben:

O daß dies zu zu feste Fleisch doch schmölze!

Die Intensivität von Hamlets Schmerz und Empörung wird die Zunge zu energischem Abstoß an die Zähne drängen. Das D, Z, S, T wird wie herausgepreßt erklingen. Gewiß auch das Sch in der Stelle:

Bevor die Schuh verbraucht,
Womit sie meines Vaters Leiche folgte.

Dagegen werden die Konsonanten, wie sie auch schon danach gewählt sind, sanft und gelassen den Sprachwerkzeugen entgleiten, wenn Hamlet die Liebe seines Vaters schildert:

So meine Mutter liebend,
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren.

In schwächerm Maße macht selbst die zarteste Lyrik von solcher Lautcharakteristik Gebrauch, z. B. in Goethes Mondlied:

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

In den ersten beiden Zeilen wird ein leiser Druck auf dem W gestattet sein. In den beiden letzten wird die Zunge, mit den Lippen an Weichheit wetteifernd, ihre Hemmungen durch das leiseste Berühren des Gaumens und der Zähne herstellen und selbst zum r nur eine einzige Schwingungswelle verwenden.

Elftes Kapitel.

Die Aussprache.

Unsere Wanderung durch die Werkstatt der Sprache ist zu Ende. Wir haben die Hauptarbeiter in ihrem Schaffen zu beobachten gesucht. Das Material, welches die Lunge bot, wurde von dem Kehlkopf, den Stimmbändern, der Mundhöhle, der Nase, dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen, den Lippen, vor allen vom Ohr, von der Phantasie, vom Willen gestaltet. Von letzterm hängt schließlich das Beste ab. Versagt er seine Mitwirkung auch nur im kleinsten, so wird die Aussprache unschön.

Es ist möglich, daß der Sprechende sich anfangs gleich den richtigen Sprachlaut vorstellt. Aber solche Vorstellungen schlafen, wenn sie nicht zur That werden, allmählich ein. Und selbst wo sie wach sind, erfährt der Hörer nichts davon, wenn nicht der Sprechende den festen Willen hat, sie laut zu machen, und die sprachliche Erscheinung eines solchen bloß inwendig richtig Sprechenden bleibt eine unfertige und unschöne. Selbst der Vornehmste kann, wenn er im Dialekt oder affektiert spricht, einen plebejischen oder einen komischen Anstrich bekommen. Umgekehrt erscheint uns der gemeine Mann, wenn er rein spricht, als ein Mann von höherer Bildung, die keiner amtlichen Beglaubigung bedarf.

Man kann mit Kindern, deren Organe noch nicht mit der Phantasie und dem Willen im Einklang sind, Nachsicht haben. Bei einem Erwachsenen aber, der auf den Ehrennamen eines Vernünftigen Anspruch macht, ist man auf der richtigen Spur, wenn man voraussetzt, daß sein Wille zu schlaff oder zu ungefügig ist, um sich einer klaren und schönen Aussprache zu befleißigen.

Oft steckt Dialekttrotz, oft Bequemlichkeit, oft ein wenig Hochmut dahinter. Man will sich nicht von der Landsmannschaft trennen, welche den Dialekt als grünes oder blaues Bandzeichen einer Provinz trägt. Man will sich nicht zu der großen Masse des Volks stellen, die es nötig hat, im Verkehr sich verständlich

und geziemend auszudrücken. Seltsam, selbst die alten Patricier von Hamburg und Mecklenburg, welche über den Potsdamer Gärdeton spotteten, brachten früher etwas davon zu Markte, indem sie den Arzt in einen Ärzt, Garten in Gärten, Parchim in Pärchim verwandelten. Demselben Tick angenommener Vornehmheit und Exklusivität entspringt die edle Sitte des Hauptstädters, z. B. des Berliners und Dresdeners, den Jargon mit einer gewissen Affektation festzuhalten, während der Provinzialstädter oft eifrig bemüht ist, den seinigen los zu werden. Man sagt wohl, die Einheit der Aussprache muß aus der Volksseele herauswachsen. Das ist eins von den beliebten Ruhekissen, mit denen sich Träumer begnügen. Die Volksseele, von welcher man diese Leistung erwartet, verdient erst diesen Namen dadurch, daß die einzelnen sich ihrer Aufgaben als Menschen bewußt werden, an sich selbst arbeiten und mit der Erziehung an sich beginnen. Dann können sie andere durch Vorbild und Lehre erziehen. Und aus diesen so Erzogenen stellt sich allmählich eine Gemeinde zusammen, welche sich ihrer Einheit ohne großen Aufwand von Selbstgefühl auch in der Aussprache bewußt wird. Ein jeder sucht sich für die Straße und für die Gesellschaft so geschmackvoll oder geziemend wie möglich zu kleiden, und doch trägt mancher als Sprachkleid eine wahre Harlekinsjacke.

Könnten die Nationen sich in diesem Punkte gegenseitig so genau wie etwa im Punkte der Wehrkraft kontrollieren, so würde vielleicht der Nationalstolz die Uniformierung der Aussprache beschleunigt haben. Aber man fühlte sich unter Landsleuten in unangefochtenem Versteck vor der Kritik der nicht deutsch verstehenden Ausländer sicher, und jeder Deutsche sprach zwar so rein französisch und englisch wie möglich, nur deutsch so, wie ihm der Schnabel im lieben Nest des alten römischen Reichs gewachsen war.

Es ist freilich eines selbstbewußten Volks würdiger, die Antriebe zu solcher ästhetischen Selbsterziehung und Einigung nicht vom Auslande zu empfangen, sondern von denen, die ihm an Schönheitssinn und Willenskraft daheim vorangehen und endlich das, was so tief mit der innersten Natur der menschlichen Freiheit

zusammenhängt, einem freien Entschluß und dem mächtigen Zuge der Uebereinstimmung zu verdanken.

Es gibt drei Führerinnen zu diesem Ziel: die Kunst, die Geschichte, die Schule.

Von der Kunst muß das Vorbild ausgehen, und es ist zu allen Zeiten von ihr ausgegangen. Aus dem Naturboden der Nation in dunklem Drange erwachsen, übernimmt sie die Leitung zur Ausprägung des Sprachschönen auf dem Gebiete der Dichtkunst, der Schauspielkunst, der Kunst des Vorlesens und hierdurch auch der Aussprache. Wir werden später diesen Satz näher ausführen. Hier genügt es, die Thatsache zu vermerken, daß mit dem Erblühen der klassischen Dichtung auch die äußere sprachliche Darstellung einen ungeahnten Aufschwung nahm. Die größern Belege hierfür bietet die Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Die kleinern beweisen oft nicht minder kräftig.

So hört Böttiger, wie er in seinen litterarischen Zuständen und Zeitgenossen erzählt, auf einer Reise durch Norddeutschland fast überall gut deklamieren und vorlesen. Ramler liest Wielands Oberon einem Kreise von Zuhörern vor, die in ihm schon lange einen Leser ersten Rangs verehren. Madame Herz in Berlin „liest und deklamiert vortrefflich". Christine Reimarus in Hamburg „deklamiert die schönsten und neuesten Gedichte der Nation". Solche Erscheinungen in Privatkreisen waren nur möglich, weil die Dichtungen gezündet hatten, weil die empfänglichen Leser sich zur Mitteilung und Lautmachung derselben gedrungen fühlten. Ohne diese Empfänglichkeit, welche alle bessern Kreise ergriffen hatte, wäre auch die Schule schwerlich auf den Gedanken gekommen, zu besserm Lesen und Sprechen anzuleiten. Die Theologie allein, die Mutter der deutschen Schule, hätte, wie das Beispiel so mancher unserer heutigen Kanzelredner beweist, das niemals zustande gebracht. Herder, welcher so goldene Worte in Bezug auf die Uebung des Lautlesens gesagt hat, war hier mehr der Aesthetiker als der Theolog. Nur im Anschluß an unsere klassische Poesie wurde auch deutsche Metrik, Kenntnis der Volkspoesie, deutsche Sprache zum Gegenstand emsiger Forschungen und wenn wir die eigentlichen Leselehrer unserer Nation rein-

ſuchen wollen, ſo gehen wir an Tieck und den Brüdern Schlegel, ſo gern dieſe vorlaſen, vorbei und gehen direkt in der Richtung nach Klopſtock zu, nach Goethe, Schiller, Bürger, Leſſing, Gellert, deren Werke zum Lautleſen reizten, weil ſie den Geiſtesgehalt des Jahrhunderts im ſchöpferiſchen Ausdruck ihrer Zeit und Gegenwart aus dem vollen Leben heraus zu ſprachlichem Ideal geſtalteten.

Es iſt die Sache der Schule — ſie hat ihre Wurzeln in der Wiſſenſchaft und ihre Zweige ſo gut in der Volksſchule, wie im Gymnaſium —, das durch die Kunſt aufgeſtellte Vorbild des Sprachſchönen nicht bloß den Schülern zum Bewußtſein zu bringen, ſondern bis in ſeine volle Lautwerdung, bis in die Ausſprache hinein zu begleiten. Die praktiſche Schule wird darüber wachen, daß die Ausſprache, wenn ſie in dieſen Tempel tritt, nicht die Spuren der Straße an ſich habe. Die Wiſſenſchaft wird, ohne diktatoriſche Regeln aufzuſtellen, den Abſichten der neuhochdeutſchen Sprache, welche auf Einigung der Stämme ausging, Rechnung tragend, immer mehr beſtrebt und auch imſtande ſein, überzeugend darzuthun, wie ſolche Einigung möglich, ja mit Gewinn von Leichtigkeit, Kraft und Schönheit möglich iſt. Der Verluſt, den einzelne Stämme erleiden, iſt in eines jeden Belieben gelaſſen, da es ihm ja freiſteht, neben dem allgemein gültigen Hochdeutſch ſeinen Dialekt für ſein Privatvergnügen zu behalten.

Nur wenn die Vorſtellung des Richtigen und Schönen auf vielen Wegen in den Menſchen eindringt, gewinnt ſie endlich bleibende Macht über ihn.

Ohne Mithilfe der Geſchichte, welche die äußern Schickſale eines Volks geſtaltet, iſt das Ziel auch in unſerm Falle nicht zu erreichen. Und dieſe Mithilfe iſt dem deutſchen Volke geworden.

Es iſt wahr, wir haben die neuhochdeutſche Sprache ihrem beſten Teil nach von Oeſterreich empfangen. Aber ich möchte ſo kühn ſein, zu behaupten: erſt in Norddeutſchland, ja vor allem in Preußen iſt ſie zu der Ausſprache gelangt, welche heute die gleichſte iſt. Im Norden Deutſchlands, wo Nieder-(Platt-)deutſch, wasiſch, im Nordoſten, wo Lettiſch, Kaſſubiſch, Polniſch, im

Nordwesten, wo Dänisch und Holländisch dem Neuhochdeutschen wehrhaft gegenüberstand, hat sich letzteres als ein mühsam Erlerntes gegen die übrigen Sprachgeister durchsetzen müssen. Dort hat es durch den fortdauernd auf ein und derselben Scholle oder an den Grenzen lebenden Gegensatz seine bewußtere Klanggestaltung, sein helles, schulgerechtes A, seine bestimmtern und schärfern Konsonanten, seine genauere Silbenwährung gewonnen.

Protestantische Prediger waren die ersten Sendboten des Hochdeutschen im Norden. Durch diese und durch die Schullehrer, welche aus Wittenberg nicht bloß ihr Latein, sondern auch ihre deutsche Aussprache bezogen, wenn sie nicht schon das echte Meißener Deutsch aus Sachsen mitbrachten, drang es in den Beamtenstand, für dessen Vorbildung die Schule zu sorgen hatte. Ich möchte das Hochdeutsch, welches in den ältern Provinzen des preußischen Staats, in der Mark, einem Teil von Hinterpommern, Westpreußen, und in einer der neuesten, in fast ganz Posen, noch heute gesprochen wird, „Beamtendeutsch" nennen. Der Beamte mußte sich vor seinem Vorgesetzten, vor seinem Untergebenen, vor dem Publikum zusammennehmen. Durch die Beamten drang diese Aussprache in den Mittelstand der Kaufleute, der wohlhabendern Ackerbürger und Handwerker. Es ist der Teil des Publikums, in welchem Goethe anerkennend den warmen Herd für bessere Herzens- und Geistesbildung zu finden glaubte. In der eigentlichen Mitte von Preußen, in Brandenburg, der Neumark, Uckermark und den daranliegenden Teilen von Pommern, Posen herrscht nach meinem Urteil eine größere Behendigkeit, Klarheit und Reinheit der Aussprache, als z. B. in dem singend sprechenden Mecklenburg, Vorpommern, Hannover, Schleswig-Holstein. Die slavischen Völkerschaften, die sich mit der deutschen Bevölkerung im Verkehr und durch Heiraten mischten, waren treffliche Lehrmeister. Auch gegen die dänische Sprache mußte sich die deutsche mit ihren besten Waffen zur Wehre setzen. In Nordschleswig, in Hadersleben, Christiansfeld findet man eine sorgfältige Aussprache. Selbst die Sachsen in Siebenbürgen haben, abgesehen von einem gutturalen L, ihr Hochdeutsch neben ihrem noch immer bestehenden Niederdeutsch zu vollendeter Rein-

heit ausgebildet. Hier sind die protestantischen Pfarrer, welche zugleich Theologie und Philologie studiert haben müssen, um einen großen Teil ihres Lebens dem Gymnasiallehrberuf zu widmen, die eigentlichen Pfleger und Hüter des Hochdeutschen. Je mehr Kampf, desto mehr Kraft und Fertigkeit.

Die Süddeutschen konnten gemütlich in ihren Dialekten wohnen bleiben. Der Norddeutsche mußte sich eine neue Sprachwohnung bauen, und er baute sie sogleich lichter, luftiger und regelmäßiger. Wie leicht wird es einem angehenden Schauspieler, welcher aus dem ursprünglichen Kerngebiet Preußens stammt, den Uebergang zum Theaterdeutsch zu finden, der einzigen Aussprache, welcher im Deutschen Reich und in Oesterreich Allgemeingültigkeit zugestanden wird. Er bringt das Beamtendeutsch aus dem Vaterhause mit, auch wenn sein Vater Briefträger oder Schuhmacher ist.

Ein durch mehrere Gaue der Länge nach hingedehnter, von einer kleinen Provinz aus allmählich mit jedem Markgrafen, Kurfürsten, Könige wachsender Staat, in der Hand eines seit dem großen Kurfürsten rastlos fortschreitenden, exerzierenden, formgebenden Herrschergeschlechts, welches vertriebenen Volksteilen gastlich seine Thore öffnete, mußte mit seiner straffen Zügelführung für die Gesamtheit der ihm zugehörigen und zugefallenen Stämme von höchster Bedeutung werden. Man hat oft auf das Beamtenheer, zu dem ja auch die Prediger, Lehrer, Militärs zu rechnen sind, wacker gescholten. Aber das ist nicht zu leugnen: für die äußere Haltung, für ein formvolles, wenn auch oft schroffes und steifes Betragen, für die äußerliche Schulung der Persönlichkeit, für die Anspannung der Willenskraft ist diese Uniformierung und Centralisierung, die so gut vom Minister wie vom Unteroffizier und Dorfschulmeister energische Mitarbeit verlangte, so wirksam gewesen, daß ihr ein großer Teil des Erfolges zuzuschreiben ist, den wir in dem Worte „Neues Deutsches Reich" aussprechen.

Sie kam auch der Ausgleichung der Dialekte zu gute. Unter den Beamten herrschte durch eine principiell beliebte Versetzung von Osten nach Westen, von Westen nach Osten eine rastlose

Bewegung. Die Kinder solcher Beamten wechselten in der Zeit ihrer Lernjahre oft drei- und mehrmal ihren Wohnort. Ueberall hörten sie anders sprechen, als sie sprachen. Sie wurden sich ihrer Eigenart durch die fremde bewußt, sie wurden wegen ihres Dialekts ausgelacht; und das Auslachen ist eine wirksame Kritik. Waren sie einer reinern Aussprache mächtig als die Einheimischen, so räumte man ihnen bald einen gewissen Vorrang ein. Die Lehrer, welche im Norden meist dialektfrei sprachen, korrigierten den Neuling. Als ich von Rügenwalde nach Stettin auf das dortige Gymnasium gekommen war, antwortete ich auf die Frage nach den sieben Kurfürsten mit einem sehr dünnen „Kenig von Behmen". Professor Giesebrecht gab mir sofort einen lauten, volltönenden König von Böhmen zurück, der mir noch heute in den Ohren klingt.

Es ist nur der Ausdruck dessen, was in Preußen angestrebt wurde und jetzt mit größerm Erfolge erstrebt wird, wenn Friedrich August Wolf in einer oft citierten Rede es als eine der wichtigsten Aufgaben echter Staatsweisheit bezeichnet, sich die Förderung reiner Aussprache und eines schönen Vortrags, das heißt eine sprachliche Gymnastik von nationalem und ästhetischem Charakter, angelegen sein zu lassen. „Der artikulierte Laut," schreibt Rötscher in seiner Kunst der dramatischen Darstellung, „soll in einer Art hörbar gemacht werden, welche uns die Arbeit der geistigen Gesamtheit einer Nation, nicht die individuelle Form einer Landschaft vernehmen läßt. Die reine Aussprache erhebt den Hörer zur Anschauung des Nationalgeistes."

Eine Ausgleichung der Aussprache, wie sie in Preußen stattfand, ist in einem kleinen Staat, wo alles an kürzerm Perpendikel schwingt, gar nicht möglich. Der Thüringer Beamte studierte meistens in Jena, wurde in Thüringen angestellt und hörte oft sein Leben lang keinen andern Dialekt als den Thüringer.

Was folgt aus allem diesem?

Daß wir in Bezug auf Einigung und Klärung der Aussprache nur vom Deutschen Reiche hoffen können, in vergrößertem Maßstabe geleistet zu sehen, was Preußen bis dahin unter allen

Staaten am eifrigsten zu leisten bestrebt war. Ja, nur in einem großen, vielgegliederten, aber fest zusammenhaltenden Staate, dessen Lebensblut ohne Stockung durch alle Adern rollt, in welchem ein jeder sich als freier Bürger fühlt, jeder einzelne freudig zum Ganzen strebt, sich der Ehre, der Macht, der Einheit des Ganzen als seines eigenen Besten annimmt, kann auch der Wille sich mehr und mehr durchsetzen, in der Aussprache wie in der Rechtschreibung und andern Formfaktoren übereinzustimmen. Neben der uniformierenden Einheit der Schriftsprache muß sich eine beseelte Einigkeit der Aussprache bilden, welche alle Klassen des Volkes gleichmäßig umschlingt, eine allgemeine Wehrpflicht des Geistes gegen das Partikularistische, welches meistens mit Unklarheit, öfters auch mit Häßlichkeit gepaart ist. Je mehr Norddeutsche in Süddeutschland, je mehr Süddeutsche in Norddeutschland durch Beruf und Lebenszweck heimisch werden — der bloße Verkehr ist nicht ausreichend —, um so eher wird unsere Sprache einer einheitlichen Lautwerdung entgegengehen, die schließlich einmal in ihren Klangformen verraten wird, welche Stämme neben gleich großer Einsicht die stärkere Willenskraft besaßen.

Aber während sich dieser äußere Austausch vollzieht, geht die Schule, einmal vom Geist der Wahrheit erfaßt, unbekümmert um die Gunst oder Ungunst der Richtungen und Verhältnisse, ihren stillen, geduldigen, mühsamen Gang. Die Verdienste eines Dinter, des trefflichen Diesterweg sind in Lehrerkreisen allbekannt. Manche andere Namen verdienten bekannt zu werden. Ich will wenigstens einen solchen hier verzeichnen. Der Generalsuperintendent Walther in Bernburg, ein pädagogischer Veteran, war in den Jahren 1824 bis 1833 Studiendirektor in Glogau. Dort hat er an der Divisions-, spätern Corpsschule durch Chorsprechen und methodische Einzelübungen solche Erfolge erzielt, daß seine Schüler, und dazu gehörten die Offiziere, später Generale Steinmetz und Werder, welche bei ihm hospitierten, die dort gesammelten Eindrücke nie vergaßen. Ich habe einen Brief Werders an Walther gelesen, in welchem er solcher Schulung des Willensakts durch Sprechübungen, wie sie Walther in geistvollster Methodik vornahm, die höchste Anerkennung zollt und dieser Gymnastik,

die von der Sprache aus durch Kommando den ganzen Menschen ergriff, einen großen Anteil an der einheitlichen Durchführung militärischer Aufgaben zuschreibt. Auf vielen Unteroffizierschulen wurde die Waltherische Methode eingeführt, und noch heute bringen manche Offiziere ihre Leute zu solcher Sprechgewandtheit, daß man sich an Stücke wie Wallensteins Lager wagt und Wallensteins Soldaten von wirklichen Soldaten dargestellt werden.

An vielen Gymnasien, Real- und selbst Töchterschulen, z. B. in der Elberfelder Töchterschule, werden halbjährlich mit der lernenden Jugend klassische Dramen einstudiert und vor großen Zuhörerkreisen aufgeführt. Was unsere Seminarien in Sprechübungen leisten, wird später an einem Beispiel gezeigt werden. Alle solche Bestrebungen sind sichere Pfade zur Einigung der Aussprache. Und diese ist schließlich nicht bloß eine nationale Aufgabe, sondern eine solche rein menschlicher Art.

Die Aussprache ist die Klanggestalt der Sprache. Sie hat als eine Ansprache an Zuhörer zunächst die Pflicht, so verständlich wie möglich zu sein. Schon die Erfüllung dieser Pflicht ist nicht eine bloß äußerliche Forderung. Das Wort ist ein Zeuge der Wahrheit. Als treues Abbild des Geistes soll es ihn rein und unverfälscht zum Ausdruck bringen.

Aber als Darstellungsmittel des innern Menschen kann die Aussprache ein Ausdruck seelischer Kraft, Gesundheit und Harmonie werden, welcher zwar nicht so unmittelbar wie eine schöne Gesichtsbildung, aber viel nachhaltiger und inniger ergreift, weil sie ein nicht von der Gunst der Natur verliehener, sondern sittlich erarbeiteter Vorzug ist, der aus dem tiefsten Quell der Persönlichkeit, dem Empfinden und Wollen des Menschen, entspringt. Vischer macht in seiner Aesthetik die Bemerkung, daß die Dichtkunst durch Klarheit der Umrisse der Plastik näher stehe als der Malerei. Die Bestimmtheit ist auch hier eine unerläßliche Bedingung der Schönheit. Das gilt ganz allgemein vom gesprochenen Wort. Ja, eine Bildsäule, deren Schönheit ich beim ersten Blick nicht erschöpfend genießen kann, hält meiner Betrachtung stille. Der Strom der Rede eilt mit der flüchtigen Zeit vorüber. Jede Undeutlichkeit wird als ein Bruch,

als eine unheilbare Trübung empfunden. Wir wollen bei dem, was als ätherische Form freister Seelenbewegung erscheinen soll, nicht an die Unfreiheit der Werkzeuge erinnert sein. Und so ist die Deutlichkeit und Bestimmtheit der Aussprache schon eine ästhetische Forderung.

Soll aber die Aussprache eine schöne sein, so darf die Deutlichkeit nicht als eine besonders gewollte, mühsam errungene erscheinen. Darum lassen Reden unter freiem Himmel vor großen Menschenmassen in Bezug auf Schönheit so viel zu wünschen übrig. Man glaubt die Stimme eines Ausrufers zu hören, welcher jede Silbe mit gleicher Stärke herausstößt, um so weithin wie möglich verstanden zu werden. Und selbst in geschlossenen Räumen ist nichts peinlicher, als wenn ein Redner oder Leser jedes Wort mit Anstrengung artikuliert, noch dazu übermäßig laut spricht, als ob er seine Zuhörer für taub hielte. Durchaus fehl gehen die Regeln, welche verlangen, daß Formsilben ebenso laut wie Wurzelsilben klingen sollen, oder daß die Stimme gegen den Schluß der Sätze hin verstärkt werden müsse, damit eine beim Sinken der Stimme mögliche Undeutlichkeit vermieden werde. Das heißt Fehler durch Fehler verbessern. Auch die Aussprache folgt dem ästhetischen Gesetz, daß das Schöne frei und leicht, wie aus sich selbst bestehend, um seiner selbst willen lebend, den Sinnen erscheine. Ohne Zwang, ohne merkbare Rücksicht auf die Zuhörer wird die Seele eines Redenden, als ob ihr Inhalt aus eigener Kraft erklänge, mit vollendeter Freiheit sich im Laut als ihrem eigensten Element bewegen.

Gleich fern von dem starken Auftragen des Ausrufers, wie von dem verschwommenen Geflüster von Schwächlingen, ohne merkbare Absicht, Zwecke der Deutlichkeit und des Wohlklangs zu verfolgen, wählt die schöne Aussprache eine mittlere Tonlage, einen mäßigen, zu Anfang möglichst schwachen Stimmaufwand, damit die Steigerung ebenso nach der Höhe und Stärke hin, als nach dem tiefern und leisern Ton hin Spielraum behalte. Zu viel Kraft und Tonaufwand schädigt die Deutlichkeit ebensosehr, wie zu wenig Kraft, und was der Deutlichkeit künstlich zugesetzt wird, verliert die Aussprache an Schönheit.

Wir haben gesehen, daß die Aussprache physiologischen Gesetzen folgt, welche durch Lage und Ort, durch die Art ihrer Werkzeuge bestimmt werden.

Es müßte wunderbar zugehen, wenn nicht jede Sprache als Offenbarmachung des Menschen- und Volksgeistes auch für die Betonung einem Gesetze folgte, welches aus ihrem allgemeinen und nationalen Charakter entspringt. Versuchen wir das Gesetz aufzufinden, nach welchem die hochdeutsche Sprache ihre Betonung regelt.

Zwölftes Kapitel.

Von der Betonung.

Es erben sich Gesetz und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort.
Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte
Und rücken sacht von Ort zu Ort.
Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage;
Weh dir, daß du ein Enkel bist!
Vom Rechte, das mit uns geboren ist,
Von dem ist, leider! nie die Frage.

Mit uns geboren! betonte ein berühmter Mephisto. „Mit uns! Das ist endlich einmal richtig betont, sagte ein Kritiker von Fach im Zwischenakt, ‚mit uns', im Gegensatz zu der abgelebten Vergangenheit, in welcher die Rechte gegeben sind."

Ich glaube, erwiderte B., daß Mephisto sich selbst anders verstanden hat. Er flunkert dem Schüler von dem ewigen Recht vor, das vermeintlich mit uns geboren wird.

„Aber der Dichter sagt ja: weh dir, daß du ein Enkel bist, also: weh dir, daß das Recht nicht mit Dir geboren ist!"

Das mit uns geborene Recht würde immer nur ein zeitliches sein, von dem unsere Enkel wieder zu leiden hätten. Nein, Mephisto stellt dem geschriebenen Recht das Naturrecht,

so etwas wie Rousseaus contrat social gegenüber, womit der Teufel vor der Revolution und auch heute wieder kurzsichtigen Schülern die Köpfe verdrehte.

Der Kritiker ließ sich allmählich überzeugen.

Ein andermal sah ich Schillers Tell bei den Meiningern. Ein wackerer Itel Reding betonte in der Rütliscene sehr stark:

Was soll der Inhalt sein des **neuen** Bunds,
Den wir hier unterm Sternenhimmel stiften?

„Vortrefflich!" hieß es neben mir. „Ja, diese Meininger!" Es ist aber sicher nicht richtig. Dem Itel Reding ist der Inhalt des Bunds die Hauptsache, demnächst der Bund. Er weiß ebenso gut wie Stauffacher, welcher an das dem Itel Reding nur so entfallene „neuen" anknüpft: „wir stiften keinen neuen Bund."

Auch in das Gebiet der Interpunktion reicht die Betonung. H. deklamierte jedesmal in der Kellerscene des Faust:

Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz
Wie junge Katzen mit dem Schwanz,
Wenn sie nicht über Kopfweh klagen. (Pause.)

Ja, wenn die Katzen das Kopfweh hätten, über das die Studenten klagen!

Als etwas Exquisites von feiner Betonung finde ich in einem Schulprogramm vermerkt:

Allein der Vortrag macht des Redners Glück.

So hat es aber der gute Wagner schwerlich gemeint. Er meint nur, daß „das heutzutage viel wirkt". Er glaubt, Faust habe deklamiert. Er will in dieser Kunst was profitieren. Es wäre mehr als anmaßend, wenn er, nachdem ihm Faust so eindringlich gesagt hat,

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,

nun noch behaupten und darauf erwidern wollte, daß der bloße Vortrag des Redners Glück mache. Er beharrt nur

dabei, daß der Vortrag den Erfolg des Redners kröne. Es ist dasselbe einwendende „allein" (aber), welches nachher noch einmal wiederkehrt:

Allein die Welt, des Menschen Herz und Geist,
Möcht' jeglicher doch was davon erkennen!

Wenn ich in Schillers Taucher vorlese:

Als wollte das Meer noch ein Meer gebären,

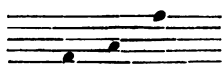
so kann ich sicher sein, daß ein in der Nähe sitzender junger Zuhörer leise sagt: „noch ein Meer". Ich habe mit dem Dichter G. einmal gründlich über diese Stelle disputiert. Bei seinem feinen rhythmischen Gefühl wollte G. allerdings Schiller von dem schlimmen Daktylus „ein Meer ge" freigesprochen wissen. Aber er betonte hartnäckig:

Als wollte das Meer noch ein Meer gebären,

Nein, das Meer ist als ein Etwas ohnegleichen gedacht, was an dieser Stelle nur einmal vorkommen kann. Es hat Korallen, Stürme, Buchten erzeugt, nur kein Meer, und kann dies auch gar nicht erzeugen. Aber das Unmögliche scheint zu geschehen: „als wollte ꝛc." G. gab mir endlich recht.

Es ist klar, das richtige Betonen fordert oft zu allerhand kleinen Denkübungen auf. Es fehlt oft an Aufsatzthemen. Hier tritt eine unerschöpfliche Ader zu Tage.

In der deutschen Grammatik für Deutsche ist mit Recht nicht allzuviel von Betonungsregeln die Rede. Wem der Geist seiner Muttersprache so wenig Mutterwitz mitgegeben hat, daß er in gewöhnlicher Rede betont:



Karl ist tot

der muß erst Botokude werden und sich dann von einem Lehrer der deutschen Sprache eintrichtern lassen, daß man nicht Schwach-

kopf, sondern Schwächkopf spricht. Selbst der sogenannte Beziehungston, von welchem Benedix in seiner Kunst des mündlichen Vortrags auf vielen Seiten handelt, wird aus der Kinderstube mit ins Leben genommen. Wer dort nicht betonen gelernt hat: „Lieschen hat's nicht gethan, Karl hat's gethan", für den hat die Sprache keinen Ton erfunden. Es wäre ein Jammer, wenn die regelgeplagten Schüler auch noch Regeln über Betonung auswendig lernen müßten. Unsern Pädagogen ist wahrlich nicht damit gedient. Denn sie wollen lieber denken lehren, als korrigieren, was gegen auswendig gelernte Regeln gesündigt ist. Benedix hat im Anschluß an Falkmann, Heyse, Diesterweg und andere einen ganzen Band seiner Vortragskunst mit Regeln über Wortton, Satzton, Beziehungston, rhythmischen Ton gefüllt. Aber sie sind im einzelnen so wunderlich ausgedrückt, daß man erst Regeln erhalten müßte, diese Regeln zu verstehen. Z. B.: „Die Kardinalzahlen stehen immer vor Substantiven." Also: fünf und fünf ist zehn — wo bleibt das Substantiv? „Sie stehen im Ton gegen das Substantiv etwas, wenn auch nur wenig zurück." Also: sechs Pferde und sechs Pferde sind zwölf Pferde! Der Himmel bewahre alle Schüler vor solchen Regeln.

Ich glaube, so kraus braucht man sich eine Sache nicht zu machen, die ohne Selbstdenken doch immer verloren bleibt.

Die Sprache gibt mittelst ihrer Werkzeuge seelische Vorgänge wieder. Wir sind geübt, die solche Vorgänge überliefernden Lautzeichen mit dem Ohr, bei der geschriebenen Sprache mit dem Auge aufzunehmen. Man liest einen gedruckten Satz still für sich und versteht, wenn nicht besondere, durch Denken aufzulösende Schwierigkeiten vorhanden sind, seinen Sinn. Da sind Interpunktionszeichen, da sind Flexionen, Artikel, Verhältniswörter, all das kleine Takelwerk, an welchem die kleinern und größern Segel sich drehen, all die Klämmerchen und Stiftchen, welche das Individuelle jeder Rede zusammenhalten.

Aber, wenn sie laut wird, fehlen der Sprache nicht nur die Interpunktionszeichen, nein, sie begnügt sich auch nicht damit, daß sie alle jene kleinen Formschablonen, welche das Verständnis

so sehr erleichtern, anwenden kann. Sie schafft sich eine Klangsymbolik, durch welche sie andeutend und ordnend, dies zurücksetzend, jenes hervorhebend, anderes schöpferisch ergänzend nicht bloß ein mit ihrem Sinn übereinstimmendes Abbild erzeugt, sondern zugleich eine unendliche Beschleunigung, Erweiterung und Erhöhung ihrer mitteilenden und offenbarenden Kraft erlangt. Sie fügt eine zweite Sprache zur ersten, indem sie laut wird, und leistet dies durch die Betonung.

Wenn die eine Silbe lauter gesprochen wird als die andere, so schreibt der Edisonische Phonograph längere Schwingungen auf die sich drehende, mit Stanniol bekleidete Walze. Aehnliches geschieht, wie wir wissen, beim Anklopfen der stärkern Silbe ans Trommelfell, nur daß das hier eingereichte Phonogramm sofort an das Gehirn weiter befördert und von diesem gelesen wird. Tonstärke, bei schnellern periodischen Schwingungen Tonhöhe, beim längern Klingen Tondauer, welche durch größere oder geringere Dauer der gesprochenen Silbe auch das Tempo bedingt, wirken als Sinnton auf die horchende Seele.

Der Ausdruck „Sinnton", von dem ich den Takt- oder Verston unterscheide, wird sich als alles umfassend erweisen, was man unter Wortton, Satzton, Beziehungston, Emphase versteht, und es ist immer besser, wenn man mit einem einzigen Worte auskommt, weil man in ihm die Einheit der verschiedenen Anwendungen ausspricht, das geistige Band, welches die einzelnen Erscheinungen zusammenhält.

Es ist keine Frage, daß wir alles Sinnfällige leichter fassen als das, was nicht in die Sinne fällt, Kirschen uns leichter und sicherer vorstellen als Obst, ein Dreieck leichter als eine Figur, daß wir einen einfachen Satz leichter als eine lange Periode, eine wohlgeordnete Periode schneller als eine schleppende und unklare in uns aufnehmen. Unser Bestreben geht immer dahin, eine Rede zu verstehen und schnell zu verstehen. Und diesem Bestreben kommt der Sinnton entgegen.

Das Wort „Sinn" hat mehrere Bedeutungen. Wir sehen von der einen völlig ab. Wir wissen, die Sinne sind Organe, vermittelst deren wir eine gewisse Art von Reizen empfangen.

Zählen wir diese Bedeutung nicht mit, so bezeichnet Sinn, mit schönem Anklang an seine Grundbedeutung, erstens: den vernünftigen Inhalt einer Rede. Was man spricht, muß Sinn haben. Dieser mag bald dunkler bald klarer, bald tief bald flach sein. Wir wollen den Ton, der diesen Sinn der Rede hervorhebt, den Sinnton der ersten Stufe oder den logischen nennen (Sinnton des Verstandes).

Zweitens bedeutet „Sinn" eine Anlage oder eine Verfassung der Seele. Der eine ist scharfsinnig, der andere stumpfsinnig. Der eine hat einen verstockten, harten, der andere einen weichen, der dritte einen zornigen, traurigen, heitern starren, beweglichen, großen Sinn. Wir nennen den die Seelenverfassung ausdrückenden Ton den Sinnton der zweiten Stufe oder den pathologischen (Sinnton der Empfindung und des Charakters).

Mit diesen beiden Bedeutungen des Wortes „Sinn" haben wir das ganze Gebiet ausgemessen, welches für die Betonung in Frage kommt. Ein und dasselbe Betonungsgesetz gilt für beide Arten von Sinn, für alles, was in der menschlichen Sprache ausgedrückt werden kann. Dieses Gesetz heißt: der Sinnton hilft individualisieren.

Alle Ausdrücke, welche sich an Stelle dieses Worts zur Bezeichnung anbieten, wie kennzeichnen, bestimmt machen, hervorheben, charakterisieren, sind nicht so erschöpfend wie dieses. Wir werden sie gelegentlich, wo sie ausreichen, gebrauchen. Aber sie entbehren der Folie eines frappanten Gegensatzes. Das Individuelle steht der toten Masse, dem Allgemeinen, Abstrakten, der Schablone gegenüber.

In der Schablone, die, einmal angefertigt, immer dasselbe liefert, die für Tausende von Tapetenblumen, Knöpfen, Rädern verwendet werden kann, feiert die Mechanik ihren Triumph, im Individuellen die Kunst den ihrigen. Dies konnte nur Raphael und nur einmal malen, dies nur Shakespeare dichten. Alles organische Leben ist individuell, kein Blatt ist dem andern gleich, kein Wurm dem andern. Die Schablone ist leblos, das Individuelle ist das Leben der Sprache, deren ganze Aufgabe ist, den

Seeleninhalt zu individualisieren. Jede Erklärung, jedes Urteil, jedes Lehrbuch, jede Fabel, Dichtung ist eine Lösung derselben. Je höher und feiner eine Sprache organisiert ist, um so mehr werden ihre Stämme und Formen zu dieser Lösung beitragen. Wohl in keiner geschieht dies in höherm Grade als in der neuhochdeutschen. Sollte sie in der Betonung nicht einem Gesetze folgen, welches ihr selbst ihr belebendes Blut gegeben hat?

Wenden wir uns zum Sinnton der ersten Stufe. Wir wissen, er kann über Tonstärke, Tondauer, Tonhöhe verfügen. Prüfen wir unser Gesetz zuerst an dem einzelnen Worte.

Wenn ich die einzelnen Laute b, r, e, n, n, e, n, hintereinander ausspreche, so erhält jeder einen gleich starken, gleich hohen Ton. Durch eine kleine Pause zwischen den Lauten wird das Komma wiedergegeben. Sowie ich das Wort „brennen" spreche, ohne andere darauf folgen zu lassen, erhält die Silbe „bren" den stärkern und höhern Ton, die Silbe „nen" den schwächern und etwas tiefern Ton. Diese Betonung sagt uns durch den stärkern Ton: die zweite Silbe ist bloße Schablone, Formsilbe; außerdem sagt sie mit dem tiefern Ton: es kommt kein anderes Wort nach. Die Veränderung der Tonhöhe gehört keineswegs zum Wesen des Sinntons, denn spricht man „brennen, trennen, nennen" hintereinander, so kann die Tonhöhe eine gleiche bleiben, die Tonstärke nicht. Die größere Tonstärke gehört unbedingt und unter allen Umständen der Sinnsilbe. Sie gehört ihr, wo das Wort auch stehen mag. Und hier beginnt der erste Widerstreit von gesprochenem und gesungenem Wort. Die Melodie kann nicht die individualisierende Federkraft der Silbe vollständig wiedergeben. Wo sie dies durch Tonhöhe und Tondauer, selbst Tonstärke versucht, empfinden wir jene eigentümliche Kraft nicht mehr als solche, weil wir gewohnt sind, sie mit dem Sprachklang zu verbinden, welcher nur durch Tonstärke die Sinnsilbe bezeichnet.

Der Sinnton hob das Wort „brennen", indem er die Silbe „bren" traf, vor ähnlichen wie „kennen", „nennen", „trennen" als ein in seiner Art einziges heraus; natürlich auch vor andern Zeitwörtern, aber bei andern, wie „halten, schlagen" wird diese

Sonderung weniger fühlbar. Die Reime individualisieren am stärksten, indem sie den Unterschied aus einem Gleichklang heraus wachsen lassen.

Auch in mehrsilbigen Wörtern erhält die Sinnsilbe den Hauptton, z. B. flehentlich, schöpferisch. Der Ausnahme „lebendig", die gewöhnlich als einzige angeführt wird, gesellt sich in manchen Gegenden elendig, elendiglich. Jakob Grimm erklärt die erstere Ausnahme also: „Der Tiefton, den ursprünglich die Endung -andi im Particip hatte, hat gehaftet und sich in den Hochton, den hohen Ton der Wurzel in einen tiefen verwandelt." Jedenfalls läßt sich für diese Ausnahme kein irgendwie stichhaltiger Grund ersinnen.

Die (fremden) Silben ei, ieren in „Heuchelei, schattieren" sprechen nicht gegen das Gesetz. Denn in den mit ihnen gebildeten Wörtern folgt die deutsche Sprache eben der Betonung der Sprache, aus der sie entnommen sind.

Ich will noch einige Betonungen untersuchen, welche eine komplizierte Anwendung des Gesetzes aufweisen.

Wir haben zusammengesetzte Zeitwörter, welche mit den Vorsilben „ab, an, vor" u. ä. beginnen. Diese Silben sind so selbständig, daß sie sich im Präsens ꝛc. von ihrem Zeitwort trennen, z. B. abreißen, ich reiße ab. Alle diese so zusammengesetzten Wörter haben scheinbar den Hauptton nicht auf der Sinnsilbe. Aber nur scheinbar. Denn jene Vorsilben sind in der That die individualisierenden. Sie geben der Handlung die der Verbalbegriff bezeichnet, die ausgesprochenste Richtung. Oft enthalten sie einen möglichen Gegensatz, wie: auf-(nicht unter-)tauchen. Dies Neue, Andere, Entgegengesetzte wird durch die den früheren Hauptton der Verbalsilbe besiegende Tonstärke ausgedrückt. Ueberdies ist diese Zusammensetzung nur eine uneigentliche, und es gibt strenge Grammatiker, welche „ab reißen" ꝛc. schreiben.

Dieser Kampf um den Hauptton wird besonders hörbar, wenn zwei Silben von gleicher Tonstärke zusammentreffen. Worte wie: „unnahbar", „unfaßbar" beginnen mit zwei Silben, welche um den Tonvorrang zu streiten scheinen. Aber auch hier ge-

winnt es fast immer die erste Silbe, weil der Begriff der Verneinung es ist, was besondere Hervorhebung erheischt.

Es ist im höchsten Grade interessant, zu beobachten, wie sich der Sinnton bei mehrsilbigen Wörtern, die allein gesprochen werden, mit der Genauigkeit einer Tongoldwage verteilt. Hier reichen Klaviernoten nicht mehr zum Wägen der Tonunterschiede aus, zumal sich der Accent in einem eigentümlich abschnellenden, unauflöslichen Klange von zwei bis drei harpeggioartigen Tönen auf die Silben wirft. Ein Wort wie „unvoreingenommen" hat eine Klangbewegung, wie sie in größern Dimensionen von einem ganzen Satzgefüge ausgeführt wird. So balancieren in einem Satzgefüge die Töne über und unter dem Mittelton, um schließlich in den Grundton hinabzusinken.

Sobald aber ein mehrsilbiges Wort von einem Satzganzen aufgenommen wird, schränkt es sofort sein Tonhöhespiel ein. Diese Tonsparsamkeit unterscheidet wieder den sprechenden Menschen so wesentlich vom singenden. Spreche ich das Wort „unwiderstehlich" für sich allein, so gleitet ein Wechsel von Tonhöhe darüber hin, welche interpungiert, d. h. gegen den Schluß hin sich senkt. Sage ich hingegen: „Die unwiderstehliche Anmut, mit welcher" ꝛc., so wird das Spiel der Tonhöhe sofort aufgegeben, um andern Nuancierungen zu dienen. Die Individualisierung des Wortes wird zu Gunsten der höheren Individualisierung des Satzes in bestimmte, nur von Tonstärke bezeichnete Grenzen gelenkt. Man sieht auch hier: Tonhöhe gehört nicht zum Wesen des Worttons. Noch weniger kann da von einer Melodie die Rede sein, wo nur der Verstand ordnet.

Da der metrische Wert deutscher Silben, wie wir sehen werden, aufs innigste mit der Tonstärke zusammenhängt, diese aber nach physiologischen Gesetzen für das Aussprechen Tondauer bedingt, so ist das Gesetz der Individualisierung auch ein Grundgesetz der hochdeutschen Rhythmik. Alle Schablonensilben und -wörter, wenn sie nicht einen Sinnton oder eine ausgesprochene Vokallänge mitbringen oder durch Konsonantenhäufung Widerstand leisten, erhalten schnelleres Tempo, d. h. sie werden kurz oder mittelzeitig.

„Wortton" kann nur derjenige Ton genannt werden, welcher die Silben des Wortes trifft und dadurch den Ton des Wortes bestimmt macht. „Satzton" kann nur derjenige heißen, welcher die einzelnen Worte in einem Satze hervorhebt. Prüfen wir das aufgestellte Betonungsgesetz nun am Satze.

Spreche ich die einzelnen Worte: „Baum, der, groß, ist", so erklingt jedes gleich hoch und gleich stark. Wenn ich aber sage: „der Baum ist groß", so beginnt die Tonsymbolik ihre ordnende Thätigkeit. Mag ich sagen: das Dreieck ist eine Figur, oder: diese Figur ist ein Dreieck, mag ich Allgemeines vom Besondern oder Besonderes vom Allgemeinen aussagen, immer zerlegt, kennzeichnet, individualisiert die Aussage und erhält deshalb den Hauptton. Ich stelle mich mit diesem Ausspruch gegen Benedix (Der mündliche Vortrag II, S. 33 ff.) auf die Seite von J. C. A. Heyse (Ausführl. Lehrbuch II, S. 184): „Im Satzgefüge hat unter den wesentlichen Satzteilen das Prädikat als der bestimmende (bestimmt machende) den Hauptton, das Subjekt den untergeordneten oder Nebenton. Z. B. der Hund bellt; der Freund ist krank. Ebenso wie Heyse sprechen sich Adolf Diesterweg (Prakt. Lehrgang III, S. 54), Becker (Deutsche Grammatik V, S. 28) aus. Benedix betont Subjekt und Prädikat gleich stark.

Der individualisierende Satzton bewegt sich, je nachdem der Sinn sich ändert, nach demselben Gesetz. Z. B. die Rose ist eine Blume; die Rose ist die schönste von allen Blumen; die Rosen, welche ich heute pflückte, waren für meine Mutter bestimmt.

Es ergibt sich von selbst, daß der Rang der einzelnen Redeteile bei der Betonung nicht entscheidend ist. Haupt-, Eigenschafts-, Zeitwörter sind zwar inhaltvoller. Ihre Stammsilben sichern ihnen einen Bestand von Klangstärke. Sie gehen aber sämtlich im Satz ihres Haupttons verlustig, wenn sie nicht den Satz bestimmter machen. Z. B. die Blume blüht; aber: sie blüht öft. Die Zahlen sind eine Unendlichkeit von Bestimmtmachern, von unendlich wenig bis zu unendlich viel. Aber die Zehner werden Schablonen gegen die Einer, z. B. dreizehn, vierzehn ꝛc. Gegensätze heben sich auch hier tonlich hervor, z. B. ein Fünftel

und ein Viertel sind neun Zwánzigstel. Hier sondert interpungierende Tonhöhe. Warum sagt man: fünf Aepfel und séchs Aepfel sind élf Aepfel; dagegen: fünf Äepfel und sechs Birnen lassen sich nicht addieren? Im ersten Fall individualisieren die Zahlen, im zweiten die Namen.

Warum betont man in Schillers Kranichen des Ibykus:

Da sperren auf gedrangem Steg
Zwéi Mörder plötzlich seinen Weg?

Weil der Begriff der „Mörder" der hauptsächliche ist. Dennoch bekommt „Zwei" einen Nebenton, weil erst zwei Mörder dem Einzelstehenden gegenüber die sichere Erwartung der Todesgefahr erwecken. Von dem Begriff „Mörder" fällt ein Reflex auf den Begriff „Zwei", welcher diesen in zweiter Linie zu beachten zwingt. Mörder wird mit einem etwas höhern oder auch tiefern Ton gesprochen, um die fast gleichen Tonstärken besser zu sondern.

Natürlich kann jedes Wort, wie „ist", „er", „mal" den Sinnton erhalten. „Und zehn, nicht mál zehn." Der Ton gibt ausnahmsweise diesen Schablonenwörtern ein Inhaltszeugnis, mit welchem sie sich einem Gegensatz, auch einem bloß gedachten gegenüber auf ihre eigenste Bedeutung berufen.

Wenn wir nun einen zusammengesetzten Satz ins Auge fassen, so erscheint unser Gesetz im größern Wirkungskreise ebenso deutlich erkennbar wie in seinem kleinern.

Wir lesen einen längern Satz aus Goethes Wahrheit und Dichtung.

„Man legt es manchmal als eine Anlage zur Gráusamkeit aus, daß Kinder solche Gegenstände, mit denen sie eine Zeitlang gespielt, die sie bald so bald so gehandhabt, zerstücken, zerreißen und zerfetzen; doch pflegt sich auch die Néugierde, das Verlangen, zu erfahren, wie solche Dinge zusammenhängen, wie sie ínwendig aussehen, auf diese Weise an den Tag zu legen."

Die vier Worte „Grausamkeit, Neugierde, zerstücken, inwendig" haben, wie ich den Satz lese, den Hauptton. Es ist die Kunst des Stilisten, solche rekommandiert an die Ohrphantasie abzuschickenden Worte so zu stellen, daß sie ihn ungesucht haben müssen. Dazu hilft in diesem Fall die verbindungslose

Steigerung „zusammenhängen, inwendig aussehen". Wenn ein Kind, welches noch nicht zusammenhängend sprechen kann, seinem Vater ein Spielzeug mit dem Wort „zerstücken" hinreichte, so würde dem jungen Erzieher vielleicht die Vorstellung „Grausamkeit" durch den Kopf gehen. Wenn das Kind hinzusetzte: „inwendig", so würde der beruhigte Vater an bloße „Neugierde" denken. Die vier Worte enthalten das individuelle Leben des Satzes.

Die Poesie läßt solche Haupttöne in Begleitung von fein durch den Verstakt nuancierten Nebentönen gleich den über Landschaften streifenden Lichtstrahlen durch ganze Strophen wandeln. Am schönsten ist die Wirkung, wenn diese Tonlichter in jedem Verse die Stelle wechseln. Sie treffen diejenigen Wörter, welche den eigentlichen Phantasiekern der Dichtung bilden. Z. B.:

Noch séh ich sie — umringt von ihren Fráuen,
Die hérrlichste von állen stand sie da,
Wie eine Sónne war sie ánzuschauen,
Ich stand von férn und wagte mich nicht náh.
Es faßte mich mit wóllustvollem Grauen,
Als ich den Glánz vor mir verbréitet sah;
Doch schnéll, als hätten Flügel mich getragen,
Ergriff es mich, die Saiten anzuschlagen.

Oder:

Der Mórgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den léisen Schláf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwácht, aus meiner stillen Hütte
Den Bérg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jéden Schritte
Der neuen Blúme, die voll Tropfen hing;
Der júnge Tág erhob sich mit Entzücken,
Und álles ward erquickt, mich zu erquicken.

Und wie ich stieg, zog von dem Fluß der Wiesen
Ein Nébel sich in Streifen sacht hervor;
Er wich und wechselte, mich zu umfließen
Und wuchs geflügelt mir ums Haupt empor,

Des schönen Blicks sollt' ich nicht mehr genießen,
Die Gegend deckte mir ein trüber Flór,
Bald sah ich mich von **Wólken** wie **umgóssen**
Und mit mir **sélbst** in **Dämmrung** eingeschlossen.

In der letzten Strophe haben die Worte „Nebel, umfließen, Haupt, Wolken, umgossen, selbst, Dämmrung" den Hauptton. Sie werden von Nebentönen umspielt. Sie führen einen Tonreigen vor dem Ohr auf, in welchem sie als die Hauptgestalten erscheinen. Die Vorstellung ergreift sie, wie besonders an sie gerichtete Worte, auf welche, wie auf fest angeknüpfte Fäden, der Dichter im Weiterweben seiner Gebilde rechnen kann. Es ist natürlich, daß sich die Satzteile, in denen Hauptsinntöne stehen, im ganzen tonlich heben.

Fragen wir nun: was leistet für unsere Ansicht der Wechsel von Tonhöhe? Scheint er nicht ganz überflüssig zu sein? Der Ausrufer, welcher dem Publikum eine Auktion ankündigt, der Unbeteiligte, der als kühler Referent einen Brief vorliest, der Lehrer, der seiner Klasse eine Regel diktiert, bedarf seiner kaum. Anders in der Umgangssprache, beim ausdrucksvollen Vorlesen, bei Reden und bei der Darstellung. Hier ist der Wechsel der Tonhöhe von größter Bedeutung.

Zunächst unterstützt er die Interpunktion. Die Pause, durch welche das Komma, Fragezeichen, Ausrufungszeichen, der Punkt bezeichnet werden, ist eine negative, der Wechsel der Tonhöhe die positive Interpunktion. Es ist gewiß praktisch, was C. Hartung vorschlägt, auf der ersten Stufe der Leseschule das Komma durch eine Pause von einer halben, den Punkt durch eine Pause von einer ganzen Sekunde, beide Zeichen bei ganz langsamem Vortrage durch Pausen von doppelter Währung auszudrücken.

Schwerer festzustellen ist die Interpunktion durch den Wechsel von Tonhöhe. Denn hier tritt wieder die ganze Mannigfaltigkeit des Individuellen zu Tage. Jedes halbe, viertel Tonintervall kann den Sinn verändern. Die Regel liegt auf der Hand und bedarf keiner Beleuchtung. Der Ausnahmen und Nuancen sind fast so viele, als es Sprechende gibt. Die Regel

ist: Festhalten oder Erhöhung des Tons bedeutet Weiterbewegung des Sinns, Senkung bedeutet Ruhe, Schluß der Bewegung.

Das Fragezeichen charakterisiert die Sinnbewegung als eine solche, die einer bestimmten Ergänzung bedarf. Der Ton geht in der Regel nach oben und fordert hiermit den Gefragten auf, ihn durch Abwärtsbewegung zur Ruhe zu bringen. Z. B.: „Ist das dein bester Anzug?" — „Nein, ich habe noch einen bessern." Fragt man aber: „Wer hat das gethan?" so geht der Ton von dem höchstbetonten „Wer" nach abwärts, weil die Person des Thäters, nicht die schon als bekannt vorausgesetzte That die Hauptsache ist. Diesterweg, nachdem er alle Regeln mit ihren zahlreichen Variationen nach Falkmann aufgezählt hat, erwähnt schließlich die kurze, aber erschöpfende Regel eines Schulmanns: Jede Frage, welche mit Ja oder Nein zu beantworten ist, wird bis zum Ende tonhebig gesprochen, aber keine andere. Die Begründung für diese feine Regel ist keine andere als die soeben in dem speciellen Fall gegebene. In einer mit „Ja" oder „Nein" zu beantwortenden Frage ist es der Inhalt des ganzen Satzes, das in Frage kommt; in allen andern Fragen nur ein bestimmtes Wort oder eine bestimmte Wortgruppe, welche ihren Platz an einer beliebigen, aber einzelnen Stelle des Satzes, meist gleich zu Anfang desselben hat.

Da Frage und Ausruf meistens eine Beziehung auf einen zweiten oder auf mehrere, nach außen hin haben, der Ausruf Ausdruck der Empfindung ist, so tritt hier das Gebiet der Affekte leicht als mitwirkend auf. Der Ausruf: Wie schön! läßt eine ganze Skala von Tonveränderung zu, je nachdem die Bewunderung matter oder erhöhter wird. Der befehlende Ton hat ähnlich zahlreiche Nuancen.

Das Komma erscheint diesem Reichtum von feinen Bestimmtheiten gegenüber wie ein williger Diener. Ein einziges Fragezeichen am Schlusse kann alle Kommata, die ihm vorangehen, ein wenig in die Höhe treiben. Z. B.: „Verlohnt es sich der Mühe, daß ihr den ganzen Sommer arbeitet, um ein so Weniges einzusammeln?" Und doch kann man selbst bei dieser Frage, statt bei „Mühe", „arbeiten" den Ton zu erhöhen, ihn

senken, ohne daß die Betonung falsch würde. Der Unterschied der Tonhöhe ist bei allen Fragen und Ausrufen zur Interpunktion zu verwenden, eine bestimmte Richtung nach hoch oder tief läßt sich nicht vorschreiben.

Der Punktton sinkt oft eine Terz unter den Mittelton, bei längerer Rede oft noch tiefer. Er bezeichnet den Grundton, zu dem der Tonfall sich senkt. Das Komma bezeichnet den Mittelton, das Fragezeichen den Hochton der Rede. Die Interpunktion ist der halbe Stil. Der Stil ist der Mensch, und die Menschen sind bei allem Streben, keine Ausnahmen vorzustellen, unendlich verschieden.

Wenn die Tonstärke dem einzelnen Sinngebilde seine Selbständigkeit sichert, so dient die Tonhöhe wesentlich zur harmonischen Gliederung des Ganzen.

Aus dieser Aufgabe entspringen der Tonhöhe für den Satz ähnliche Verwendungen wie für das mehrsilbige Wort.

Wenn zwei Wörter im Satz gleiche Tonstärke haben und dennoch unterschieden werden sollen, so ruft die Sprache die Tonhöhe herbei. Vor allem geschieht dies bei Gegensätzen: z. B. „Ich oder du". „Ich" steigt auf der Tonwagschale so viel, wie „du" sich senkt. Aber auch bloß verschiedene, nicht entgegengesetzte Begriffe werden von der Tonhöhe als Gegensätze behandelt, z. B. Ueberschriften: „Die Grille und die Nachtigall." Hier bewirkt nicht bloß der Punktton das Sinken der Stimme. Gleiche Tonhöhe bindet, ungleiche sondert; gleiche Tonhöhe ordnet ein, ungleiche ordnet unter. Lesen wir eine Lessingische Fabel:

„Der Strauß.

Das pfeilschnelle Rénntier sah den Sträuß und sprach: Das Láufen des Straußes ist so außerordentlich eben nicht, aber ohne Zweifel fliegt er desto besser.

Ein andermal sah der Ádler den Strauß und sprach: Fliegen kann der Strauß nun wohl nicht; aber ich glaube, er muß gut láufen können."

Zu Anfang wird „Renntier" von „Strauß" tonlich ein wenig gesondert. Beim zweiten Bilde wird „Adler" durch einen

besondern, höhern Ton von „Renntier“ und selbst das zweite „Strauß“ etwas vom ersten unterschieden. Die Unterschiede, hier Gegensätze, von „laufen“ und „fliegen“ sind von der Tonhöhe mit Recht als Gegensätze behandelt. Durch die Wiederkehr der frühern Tonhöhe für die Worte „fliegen“ und „laufen“ im zweiten Bilde ist der Parallelismus ausgesprochen, das Ganze somit tonlich gegliedert.

So unterstützt und verfeinert die Tonhöhe im Satz wie im vielsilbigen Worte die Individualisierung und erhöht hiedurch die Bestimmtheit und sinnliche Klarheit der Rede.

Die Tonhöhe schön zu handhaben, ist eine durchaus individuelle Fähigkeit. Beim Lesen wie bei der Darstellung, im Umgangston wie bei der öffentlichen Rede empfiehlt sich als Mahnung: äußerste Sparsamkeit. Selbst ein größeres Satzgebilde muß erst zusehen, wie weit es mit Tonstärke, mit dem mäßigsten Wechsel von Tonhöhe auskommt, damit vor allem die Einheit und Haltung der Rede bewahrt bleibe. Sehr entschieden spricht sich Ludwig Schröder, der große Schauspieler, gegen eine überflüssige Modulation aus. „Das Forte, die Stärke des Tons, bestimmt den Accent. Nichts ist dem Ohr des gebildeten Mannes peinlicher, als wenn dieser Accent durch die Erhöhung der Stimme bezeichnet wird. Soll Rodendorf sprechen: Nur Narren können das Leben achten — und steigt der Schauspieler bei dem Worte ‚Narren‘ vier Töne höher mit der Stimme, so klingt das ganz abscheulich.“ An einer andern Stelle tadelt Schröder diejenige Deklamation, „die man auf Noten setzen kann“.

Jede Verschwendung von Tonhöhe macht den Eindruck eines unnützen Spiels, ja oft einer unweisen Verwaltung in sittlichen Dingen. Ich kannte einen Lehrer, der bei seinem Unterricht unabläßig von der äußersten Höhe zur äußersten Tiefe fuhr. Die Schüler verloren alle Aufmerksamkeit. Unser unvergeßlicher Lehrer, Professor Schmidt in Stettin, hatte kaum vier Töne in seiner kranken Brust. Mit diesen lenkte er viele Jahre lang große Klassen wie an einem Zauberfaden. Wer mit dem Ton hin und her spielt, gilt für charakterlos, wer zu starke Töne aufsetzt, für roh oder schwächlich.

Ich sprach im Eingang von der schöpferischen Kraft der Betonung.

Wenn ich den Satz spreche: „Das gestern gekaufte Pferd ist ein stattliches Tier," ohne das Wort gestern hervorzuheben, so erhält bloß das Wort der Aussage „stattliches" Tonstärke. Sobald ich aber die Silbe „ge" in „gestern" mit stärkerm oder höherm Ton spreche, beleuchte ich mit diesem einen Tonlichtstrahl einen ungeahnten Hintergrund, welcher plötzlich die Vorstellung von einem heute, vorgestern oder sonstwann gekauften Pferde ins Bewußtsein rückt und dieses andere oder diese mehrern als weniger stattliche bezeichnet. Das gestern gekaufte Pferd wird aus dieser Masse hervorgehoben und mit ihr verglichen.

Dieser schöpferische, weit über das gedruckte Wort hinausgreifende Sinnton spielt eine Hauptrolle in der Umgangssprache, also auch in der dramatischen Poesie.

Schlagen wir Lessings Emilia Galotti auf. Emilia stürzt, aus der Messe kommend, in höchster Aufregung ins Zimmer der Mutter. „Wohl mir, wohl mir, nún bin ich in Sicherheit." (Ergänzung: Bis jetzt war ich es noch nicht.) „Oder ist er mir gar gefólgt?" (Das hatte ich bis dahin noch nicht gefürchtet. Es ist das Schrecklichste, was ich fürchten könnte.) „Ist er, meine Mutter, ist er?" (Wird die gefürchtete Möglichkeit zur Wirklichkeit?) Wieviel ganz bestimmte Gedanken wirft hier die Sprache mit dem Ton einer einzigen Silbe der aufhorchenden Phantasie zu! Eine wahrhaft staunenswerte Stenographie der Seele. Eine Bilder, Personen, Möglichkeiten blitzschnell citierende Magie des Tons, auf welche der Dichter rechnet, auch wenn er die ganze Geheimschrift dieser Kunst zwischen die Zeilen versteckt und ihre Entzifferung dem Sinnton überläßt. Wie ohnmächtig erscheint auf dieser Höhe jede musikalische Komposition dramatischer Dichtungen!

Wir sind mit diesem Beispiel unvermerkt in ein neues Gebiet des Sinntons eingetreten.

Wir sprachen oben von einer zweiten Bedeutung des Wortes „Sinn". Sinn bezeichnet auch die seelische Verfassung des Menschen, sei sie vorübergehende Stimmung oder dauernde Anlage.

764615

Legitimierte uns der Sinnton der ersten Stufe als vernünftige Glieder der Menschheit, die einem allgemein gültigen Denkgesetze folgen, so offenbart uns der Sinnton der zweiten Stufe, der pathologische, als Glieder einer Gattung von Menschen, welche durch Alter, Geschlecht, Stand, Temperament sich von andern Gattungen unterscheidet, ja endlich als bestimmte Personen, als Individuen. Es ist der Sinn jedes einzelnen, der sich in seiner Rede, in Ton, Tempo, Klangfarbe enthüllt.

Und wenn die Schablone der Erziehung, des guten Tons, der Routine noch so viel von dem Individuellen abgeschliffen hat, verbergen kann sich niemand in seiner Sprachhülle, wenn der Ruf der Wahrheit erschallt: Adam, wo bist du? Bei jedem kommt in der Sprache der Adam heraus, und wenn mancher wüßte, wie sehr er seinen Hochmut, seine innere Unsicherheit, seine Schwäche, seine Unduldsamkeit verrät, indem er spricht, er würde in tiefes Schweigen versinken. Es ist eine der schönsten Missionen des Darstellers, des Vorlesers von Dramen, diesen Adam aus seinem Versteck hervorzuziehen, in der Schablone das Individium aufzusuchen, ihm in dem Grundton seines Wesens einen Spiegel vorzuhalten: sieh, so bist du! denn so sprichst du!

Auf dieser Höhe werden manche Regeln des Interpunktionstons hinfällig. Sie fallen der höhern Forderung der Charakterisierung zum Opfer.

Wir sind gewohnt, bei der Frage, die der Antwort eine Wahl läßt, den Ton in die Höhe gehen zu lassen. Die meisten Darsteller des Geßler fragen:

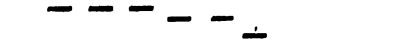
Ist das dein Knabe, Tell?

und

Hast du der Kinder mehr?

Seydelmann betonte etwa

beziehungsweise



Es lag in dieser Bewegung zur Tiefe eine so eisige Kälte, eine so gleichgültige Sachlichkeit, daß man etwas seltsam furchtbares erwartete. Dieselbe Betonung in:

Du wirst den Apfel schießen von dem Kopf
Des Knaben.

„Schießen" lag einen Viertelton tiefer als „Apfel".

Ein guter Tell wird auch nicht bei den Worten:

Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich Euch!

mit dem „Euch" in alle Lüfte dahinfahren. Der Richter des Tyrannen, welcher später sagt: Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen! legt die allerfurchtbarste Gewißheit in „Euch", wenn er mit dem Ton in die Tiefe geht.

Ein Koriolan, der dem Volk mit stark ansteigender Tonhöhe zuruft: Ich banne euch! macht vielleicht einige Zuschauer glücklich. Koriolan steht aber gewiß so adelig hoch über dem von ihm verachteten „Hundepack", wie sein „euch" vornehm unter das „ich banne" hinabsteigt.

Die Franzosen sind Meister in dieser Art von Steigerung nach der Tiefe zu.

Der gehaltene Zorn der Rachel als Maria Stuart klammerte sich in ihrer Zusammenkunft mit Elisabeth am Schluß jedes Alexandriners an dieses äußere Zeichen ihrer Gelassenheit, bis es die Leidenschaft ihr endlich mit erschütternder Gewalt entriß.

Es ist hier die Stelle, einige Forderungen zu prüfen, welche von manchen Zuhörern an Vorleser gestellt werden. Von solchen wird zum Beispiel verlangt, der Vorleser solle ein zartes lyrisches Stimmungsgedicht entweder gar nicht oder doch ohne Stimmung und Empfindung vortragen. Das erste würde der Dichter schwerlich verlangen. Das zweite würde gegen den Sinn verstoßen. Schon das logische Urteil sagt uns: die Form muß in der Kunst dem Inhalt entsprechen. Der Gattungssinn der

lyrischen Dichtung ist Gemütsbewegung. Ein Vorleser, welcher in einem jubelnden Frühlingsliede nur den das Einzelne als Teil eines Sinngefüges und nicht den das Ganze als Frühlingslied individualisierenden Sinnton walten ließe, würde mit dem vermeintlichen Gehorsam gegen den nüchternen Verstand demselben Verstande ins Gesicht schlagen.

Ebenso hört man wohl die Ansicht, die in einer Ballade sprechend eingeführten Personen dürften nicht durch Veränderung der Stimme charakterisiert werden. Der Vater müsse wie das Kind, das Kind wie der Erlkönig sprechen. Wer solches Ansinnen an einen Vorleser stellt — und es geschieht mit dem Vorgeben besondern Maßgefühls — verlangt etwas Widersinniges. Er sollte der einfachen Wahrnehmung gedenken, daß im gewöhnlichen Leben ein Vater anders spricht als ein Kind, und wo uns die Wahrnehmung im Stiche läßt, sagt uns die Phantasie, daß der Erlkönig anders sprechen muß als ein Börsenmann.

Ein Kritiker tadelte den Darsteller des Bassanio, weil jener Antonios Brief mit einer Art von Reflexbewegung vorlas. Bei den Worten: „Wenn ich Euch nur noch vor meinem Tode sehen könnte," brach ihm fast die Stimme. Der Schauspieler war aber in seinem Recht. Er hat Antonios Brief rasch für sich durchflogen, seine Bewegung drückt sich so erkennbar auf seinem Gesicht aus, daß Portia darüber in die mitleidvollste Unruhe gerät. Bassanio ist schon von der bloß stofflichen Spannung befreit, als er Portia den Brief seines Freundes vorliest. Wir glauben, wenn wir den Brief eines Freundes lesen, — wenigstens mir geht es so und manchen andern — wir glauben, die Stimme des Freundes zu uns sprechen zu hören. Bassanio zwingt sich anfangs, bloß berichtend zu lesen, aber unwillkürlich bringt die rührende Gelassenheit, die edle Resignation des Freundes mit in seinen Ton und erschüttert ihn vielleicht noch mehr als beim ersten stillen Lesen, indem die liebevollen Worte Antonios laut werden und gegen ein Wesen laut werden, welches fähig ist, alles, was den Geliebten bewegt, aufs innigste mitzufühlen.

In Redwitz' Lied vom neuen Deutschen Reich erzählt der alte Arzt, welchem der Dichter einen großen Teil seiner Schilde-

rungen in den Mund legt, höchst lebendig, wie er nach der Schlacht von Sedan einen Feldpostbrief des Sohnes erhält. Er beginnt den Brief seines Fritz den beiden Töchtern vorzulesen. Thränen der Rührung ersticken bald seine Stimme. Er gibt den Brief an Gertrud weiter. Auch ihr geht es wie dem Vater. Auch sie wird während des Lesens so bewegt, daß sie den Brief der jüngsten Schwester zum Weiterlesen reicht.

Das alles wird von dem Alten als Erlebnis vorgetragen. Aber er ist nicht mehr ein bloßer Erzähler, er ist der Dichter, er stellt sich, vergessend, daß er erzählt, mitten in die Handlung. Er selbst, dann der Sohn in seinem Brief, Gertrud, Käthchen werden handelnde Personen, eine Scene voll Leben und Wahrheit, die aber nur dann verständlich werden und ergreifen kann, wenn der Vorleser in die Vielgegenwart und Vielgestalt des Dichters so weit eingeht, wie es die Harmonie des Ganzen irgend erlaubt. Und dazu ist es nötig, daß die Stimme des lesenden Vaters von der Stimme der lesenden Töchter charakteristisch abgehoben wird, ja daß selbst die Stimme des Sohnes, als das lebhafte Käthchen den Brief, den sie schon für sich durchflog, zu Ende liest, durch die Stimme des Mädchens aus dem Briefe durchschimmert. Ohne dieses Durchscheinen von andern Personen, welches hier von seiten des Dichters aufs Aeußerste getrieben ist (und wenn es ein Fehler ist, so hat ihn der Vorleser mitzumachen), bleibt das Ganze unklar, leblos, und man begreift nicht, warum alle Beteiligten in höchster Erregung sind, wenn diese Erregung allein von dem, der sie laut machen soll, nicht im geringsten geteilt wird. Er würde beim ruhigen Referieren des Ganzen in der Betonung das Gegenteil von dem aussprechen, was der Dichter mit seinen Worten ausspricht, ja er würde, da die sprechenden Personen oft nicht genannt sind, nicht einmal verständlich werden. Wie viele Konzessionen machen wir vor einem Schauspiel, wenn uns ein Geflüster, ein Beiseitesprechen so deutlich wie möglich und der nüchternen phantasielosen Wahrscheinlichkeit zum Trotz so vernehmlich zugeworfen wird, daß die Mithandelnden taub sein müßten, wenn sie es nicht hörten!

Sollte für den Vorleſer nicht eine ähnliche Freiheit gelten? Oft wird auch gewünſcht, man ſolle den Leidenſchaftlichen ruhig ſprechen, gleichſam den Löwen, um mit Zettel zu reden, „ſanft brüllen, wie ein ſaugendes Täubchen". Brüllen iſt nicht immer ſchön, aber ſanft brüllen unmöglich, weil es gegen den Sinn verſtößt, den wir mit dem Worte „brüllen" zu verbinden pflegen. „Kunſtſinn," ſagt Schröder, „wird dem, der ihn beſitzt, zu jeder bedeutenden Rolle einen andern Grundton geben. Er wird den Schauſpieler leiten, aus jeder poſſenartigen Rolle einen Charakter zu bilden, ſie der Wahrheit ſo nahe zu bringen als möglich."

Es iſt gegen den Sinn, wenn ich nicht den heitern, ſanften, düſtern, zornigen Sinn eines Menſchen in der ſprachlichen Darſtellung wiedergebe. Beſſer gar nicht vorleſen, als ohne Individualiſierung vorleſen. Aber freilich, dieſe Höhe iſt ſchwer zu erreichen, und die Biegſamkeit der Stimme, deren es bedarf, um Alter, Geſchlecht, Charakter ſchon durch die Stimme wiederzugeben, ebenſo ſelten als unerläßlich. Selbſt Männer, wie Immermann, haben, da ſie keine z. B. für Frauenrollen ausreichenden Stimmmittel beſaßen, die Unvollkommenheit, die ihnen ſelbſt innewohnte, der Kunſt des dramatiſchen Vorleſens als ſolcher zugeſchrieben.

Hier auf dieſer Stufe beginnt das mit Regeln nicht mehr auszumeſſende Jenſeits, auf welchem der höchſte Zauber aller Darſtellung beruht. Ein Nichts kann durch dieſen zu unwiderſtehlicher Wirkung gelangen.

Drei gute Bürger von Eckernförde ſaßen mit mir eines Vormittags in der Weinſtube. Der eine erzählte mir allerhand Geſchichten, deren Haupthelb ein verſtorbenes Original, ein vieleſſender Advokat war. Der Erzähler wurde abgerufen und bat den zweiten Bürger, weiter zu erzählen. Derſelbe Advokat mit derſelben näſelnden Stimme. Der zweite Erzähler mußte ſcheiden. Der dritte nahm den Faden auf. Wieder derſelbe Advokat in demſelben langſamen Tempo, im Ton, alles porträtgetreu. Es gibt an manchen Orten wahre Virtuoſen ſolchen Erzählens. In dieſen mit Dialekt und Gebrechen, nicht abſichtlich nachgeahmten,

sondern unbewußt aufgefangenen Zügen liegt der Reiz der Humoreske. Ludwig Devrients Nachtwächter, Drillinge, Dörings Banquier Müller, Kommissionsrath Frosch — schon der Grundton, ohne Maske und Geste, sprach die ganze Quintessenz dieser kleinen Hohlköpfe aus. Wenn der Däne Andersen Kindern Märchen erzählte, konnte er Schwefelhölzer und Puppen so sprechen lassen, wie sie sprechen würden, wenn sie Seelen hätten. Mein Freund Ludwig Ziemssen erschloß mir durch diese Kunst Fritz Reuters Läuschen und Rimels. Ein anderer Freund, welcher Gellerts Fabeln unübertrefflich liest, zeichnete in dem sterbenden Phylax einen so einzigen habgierigen, mit bebbernder Stimme aus dem Leben scheidenden Hund, daß man an eine vorübergehende Seelenwanderung glauben mochte.

Auch auf der zweiten Stufe des Sinntons gibt es Schablonen, welche von der Routine statt des Individuellen geboten werden. Sie sind besonders in der Darstellung der Tragödie heimisch. Der König, die Fürstin, die Priesterin, der Soldat haben gewisse Standestöne. Sie müssen zur Geltung kommen. Selbst der Jubel und der Schmerz haben ihre von der Routine bald erlernten Signale. Aber nie dürfen sie, weder jene noch diese, den Charakter in seiner Einheit verletzen. Buttler lacht anders als Richard der Dritte. König Lear hat eine andere Hoheit als Philipp der Zweite.

Auf dieser Stufe tritt der elementare Laut, der Landsturm der Sprache, mit in die gerüsteten Reihen der Worte. In den Jammertönen Othellos an der Leiche der Desdemona, in dem Donnerton Koriolans spricht eine Symbolik der Stimme, welche von Menschenseele zu Menschenseele aufjagend wie Feuerruf erschallt.

Von der leisen Klage der gebrochenen Seele Ophelias bis zum entsetzensvollen Aufschrei Isabellas in der Braut von Messina: „O himmlische Mächte, es ist mein Sohn!", von dem Jubel frischer Lebenslust des freien Egmont bis zum Knirschen unwilliger Befreundung mit der Grabesgewißheit, von dem zungenfertigen Schwatzen des glatten Parkettschurken Marinelli bis zum heisern, markerschütternden letzten Kommandowort

Richards des Dritten leitet eine Skala von Tönen, welche nicht bloß die Leiden und Leidenschaften in ihrem eigenen, selbstherrlichen Reich bis in die feinsten Schattierungen aufsucht, sondern sie als die Leidenschaften und Seelenverkrümmungen dieses und keines andern Menschen charakterisiert.

Wer diesen pathologischen Sinnton nicht treffen kann oder treffen will, wird im einzelnen wohl verständig sprechen, Sätze aufführen und so recitieren, daß man Sätze versteht. Aber er kann nicht sinngemäß lesen. Denn er verstößt gegen das Grundgesetz der Betonung. Das ist: zu individualisieren.

Dreizehntes Kapitel.

Recitieren und Deklamieren.

Soll man recitieren oder deklamieren? Wir verdanken beide Ausdrücke den Römern. Recitieren hieß so viel wie vorlesen. Doch wurde das Wort auch vom auswendig gesprochenen Vortrage gebraucht, wie ja auch unsere Professoren Vorlesungen halten, ohne ein Heft vor sich zu haben. Die Deklamatorien scheinen, wenn etwa in demselben Raume, an derselben Stelle vorher recitiert war, remoto pulpito, d. h. nach Wegräumung des Katheders, stehend, nur Auswendiggelerntes, besonders Reden mit allem Aufwand von Stimme und Gesten vorgetragen zu haben. Deklamationen wurden in den Schulen der Rhetoren gehalten und verfolgten den Zweck, rednerische Gewandtheit auszubilden. Das Wort erhielt einen fatalen Beigeschmack, von dem es sich noch nicht ganz erholt hat. Deklamieren hieß auch soviel wie poltern, auf jemand losschreien. Das hat jedoch im vorigen Jahrhundert niemand abgehalten, zu deklamieren. So trat Elise Bürger als Declamatrice auf, und ein Deklamator Christian Gotthold Schocher, in dessen Gesellschaft Wilhelm

von Humboldt einen Abend in Leipzig verlebte, wird von Körner in Ansehung seiner „Skala und seiner logischen Deutlichkeit" mit Anerkennung erwähnt. Schocher veröffentlichte 1791 eine Schrift: Soll die Rede auf immer dunkler Gesang bleiben? ꝛc. Auch Falkmann schrieb 1836 eine Deklamatorik, und in unsern Schulen wird noch heute deklamiert, wobei bald der rechte, bald der linke Arm die Nachricht in die Luft telegraphiert, daß der Vortragende sich in großer Aufregung befinde. Um solche Telegraphie zu verhindern, bat Goethe eine junge Dame, welche ihm Schillers Taucher deklamierte, mit ihren beiden Händen die Lehne eines Stuhls zu erfassen. Eine empfehlenswerte Methode, die Hände zum Schweigen zu bringen, wo wir durch den Mund des Sprechenden das Wort und den Geist des Dichters vernehmen wollen.

Auch in Melodramen, in welchen die Dichtkunst einen unnatürlichen Bund mit der Musik einging, wurde mit Uebertreibung deklamiert, die Schauspieler verloren alles Maß, und Goethe sah sich veranlaßt, in seinen Regeln für Schauspieler sehr bestimmt zwischen Recitation und Deklamation zu unterscheiden.

Wenn Goethe sich über eine Sache ausgesprochen hat, ist es immer geraten, sich seine Worte näher anzusehen. Er sprach nie ohne Erfahrung und immer mit einem richtigen Blick.

„Die Recitation," heißt es, „ist ein Vortrag, welcher zwischen der kalten, ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte steht." Schon der Recitator „legt auf das Schauerliche den schauerlichen, auf das Zärtliche den zärtlichen, auf das Feierliche den feierlichen Ton. Aber es sind dies bloß Folgen und Wirkungen des Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Recitierenden macht".

Wenn ich diese Worte recht verstehe, so würden sie z. B. auf die Recitation der Glocke anwendbar sein, bei welcher der Meister etwa in freudigerem Tone spricht:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz,

und in ernſterm reſigniertem Ton:

Leer gebrannt
Iſt die Stätte,
Wilder Stürme
Rauhes Bette.

„Ganz anders aber," heißt es weiterhin, „iſt es bei der Deklamation oder geſteigerten Recitation. Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen verſetzen, deſſen Rolle ich ſpiele."

Hiernach ſcheint es, als müſſe der Schauſpieler ſich immer deklamierend verhalten. Denn er muß immer im Charakter ſeiner Rolle bleiben. Aber es gibt Rollen und Stellen in Rollen, in welchen die Deklamation ſich nur einer mäßigern Sprache bedient, z. B. in der Anrede an eine Verſammlung, in einer Erzählung, womit nicht ausgeſchloſſen iſt, daß der Schauſpieler ſeiner Rolle vollkommen treu bleibt. Goethe dachte zunächſt an ſeine Schauſpieler. Sie ſollten, wo Maß geboten war, nicht allzu heftig, wo Kraft entfaltet werden mußte, nicht allzu zahm ſprechen. Keineswegs aber dürfte ſich jemand, der vor einem großen Auditorium bei leidenſchaftlichen Stellen ſich matt andeutend verhielte, mit der Ausrede decken: ich recitiere nach Goethes Rezept; noch dürfte jemand, welcher in einem kleinen Zimmer laut ſchreiend und geſtikulierend alles Maß überſchreite, ſich darauf berufen: ich deklamiere, weil Goethe und der Gegenſtand es erlauben.

Goethe wollte offenbar auf einen höchſt wichtigen Geſichtspunkt aufmerkſam machen, den jeder, er recitiere, deklamiere, leſe, ſpreche, halte einen Lehrvortrag, eine Rede, eine Predigt, nie aus dem Auge verlieren darf. Es kommt auf den Grad der Entfernung an, in welcher ſich der Vortragende von ſeinem Gegenſtande befindet oder befinden will. Denn es ſteht in ſeiner Macht, dieſen Grad auszudrücken.

Goethe ſtellt eine ſehr beſtimmte Stufenleiter auf. Der Vortragende kann ſich ganz von ſeinem Gegenſtande entfernt halten. Dann ſpricht er kalt und ruhig. Ein ſolcher Ton wird zum Vortrage einer Abhandlung, einer Meldung paſſen,

bei der wir gar nicht mit unserer Empfindung beteiligt sind. Ja, wir können selbst ein lyrisches Gedicht, wenn wir es bloß auf seinen logischen Sinn prüfen wollen, ganz kalt und ruhig lesen. Wir lesen es dann nicht als lyrisches Gedicht, sondern als eine Reihe von Sätzen, welche den Sinnton der ersten Stufe, des Verstandes, erhalten.

Nun rücken wir uns den Gegenstand näher. Die Mitempfindung beginnt. Wir fangen an, nach Gattung, Stimmung, Stil, ob erhaben oder niedrig, zu individualisieren. Von diesem Anfang bis zum Beginn der Deklamation ist eine ganze Reihe von Schattierungen möglich, vom leisesten Andeuten, wie es etwa beim Markieren auf der Probe geschieht, bis zu immer farbenreicherer Darstellung, zu immer lebhafterer Mitbeteiligung. Hier entscheidet der Gegenstand. Der Meister wird beim Vortrag der Glocke in ganz anderm Ton von der ersten Liebe sprechen, als ein Jüngling, der zum erstenmal liebt. Der Gegenstand geht hier den Vortragenden nicht näher an, als es bei einer Erinnerung, einer Betrachtung zu geschehen pflegt. Die Stelle „O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen" wird oft mit dem Pathos eines verliebten Jünglings deklamiert. Das heißt sich dem Gegenstande zu nahe stellen. Die Regel ist hier: lieber zu wenig, als zu viel. Wir können eher recht viel Ueberlegung, als zu viel Empfindung vertragen. Auf der höchsten Stufe der eben geschilderten Skala möchte das liegen, was Goethe die vollendete Recitation nennen würde.

Von dieser Stufe an steigert sich die Recitation zur Deklamation. Der Gegenstand ist nicht mehr außer uns; wir sind von ihm völlig ergriffen. Ob wir „Schäfers Klagelied" sprechen oder „Prometheus" oder Schillers „Klage der Ceres" oder einen Monolog aus „Wallenstein", alle monologische Lyrik, alle leidenschaftlichen Stellen im Drama gehören dieser höchsten Stufe der Skala an. Nur die Art der Empfindung, ob zart, ob stark, ob freudig oder traurig, gewährt noch Nuancen, aber die Empfindung muß aus erster Hand kommen. Wir dürfen, wenn wir naturwahr sprechen wollen, nicht künstlich einen Gegenstand außer uns halten, welcher seinem Wesen und unserer Empfindung

nach berechtigt ist, ganz in uns einzukehren. Das Epos, die Novelle verlangen eine andere Behandlung als Lyrik und Drama. Der Raum, in welchem wir sprechen, die Personen, vor welchen wir sprechen, können uns zwingen, den Gegenstand zu sehr außer uns zu halten. Dann leidet die Naturwahrheit. Manche Stellen, bei denen ein großer Kraftaufwand von Stimme durchaus natürlich ist, z. B. in Schillers „Tell", müssen bei der durch einen kleinern Raum gebotenen Mäßigung skizzen- und schattenhaft erscheinen. Ebenso eng wird oft ein großer Saal in einem Königspalast, wenn sich humoristische Scenen in ausgelassener Derbheit vor allerhöchsten Zuhörern ausbreiten sollen. Andererseits verschwinden in zu großen Räumen bei aller Freiheit, die ein wohlwollendes Publikum verleiht, die feineren Nuancen des Lustspiels, weil der Darsteller oder Vorleser al fresco zu malen gezwungen ist.

Es wird jetzt Mode, mit Verleugnung der feinen Goetheschen Unterscheidnng alle Deklamationen Recitationen zu nennen. Da lesen wir eine Annonce: „Vierundzwanzig Rollen in einer Person oder Shakespeare-Recitation", oder gar: „Recitation sämtlicher Shakespeare-Dramen (?) frei aus dem Gedächtnis von N. N." Gewiß ein bedeutendes Kunststück. Nur schade, daß der geehrte Recitator unbarmherzig karg mit der Beglaubigung solcher Annonce ist, indem er in allen Städten nur wenige Scenenreihen aus allbekannten Dramen liest, welche jeder bessere Schauspieler auswendig weiß. Ich bin überzeugt, daß nur allzugroße Bescheidenheit diese Recitatoren abhält, noch einen vornehmern Titel zu wählen und sich mit dem schönen Namen „Anagnosten" zu schmücken. Das ist der griechische Ausdruck für Vorleser. *Ἀναγιγνώσκω* heißt Lesen und Vorlesen. Aber was heißt das Wort eigentlich? Wiedererkennen. Welche hohe und schwer zu erfüllende Forderung ist darin enthalten!

Nicht bloß muß das, was man vorliest, vorerst sicher erkannt werden. Der Vorleser muß seine Zuhörer vor allem zu Nachlesern, zu Wiedererkennern und Miterkennern machen. Ist er dies imstande, so mag er sich getrost Anagnost nennen. Ob er liest oder auswendig spricht, darauf kommt nicht viel an. Er muß im ersten wie im letzten Falle ebenso wahr wie mag-

voll bleiben. Die größere Freiheit, welche mit dem Auswendigsprechen verbunden ist, imponiert vielen Zuhörern. Aber sie hat die Gefahr im Gefolge, daß der Vortragende leicht von seiner Person um so abhängiger wird und sich selbst aufspielt, anstatt der Sache gerecht zu werden. Die Abhängigkeit, die der wirklich Vorlesende, wenn auch nur zum Schein, bekennt, indem er ein Buch vor sich liegen hat, hindert nicht, daß einer feinsinnigeren Zuhörerschaft die volle Freiheit fühlbar wird, mit der er seine Person, ohne sich zu verlieren, an die Sache hingibt. Zugleich von dem Gegenstande ergriffen zu erscheinen und doch innerlich über ihm zu stehen, die Recitation mit der Deklamation zu verbinden, ist schließlich die höchste Aufgabe eines guten Vorlesers. Das schlichte Wort Vorleser hat sich neben den fremdländischen erhalten. Auch die Engländer haben ihre Shakespeare-readings, die Franzosen geben jetzt ihre déclamations auf und fangen an, laut lesen zu lernen, lire à haute voix. Ernst Legouvé hat in pikantester Darstellung zu erweisen gesucht, daß Lesen und Vorlesen die Grundlage aller Gewandtheit im mündlichen Vortrage bildet. Einen Redner, der sich die Pforte zum Ministerium, die ihm halb offen stand, durch eine hastig, laut und ungeschickt vorgetragene Rede verschloß, wies Legouvé an einen Leselehrer. Und was lehrte ihn dieser? Ruhig, verständlich, aufsparend zu sprechen. Was ist dies anders als die erste Anleitung zu der Kunst, die Goethe predigt: sich den Gegenstand, wo es hingehört, fern zu halten, von ihm, wo es nöthig ist, ergriffen zu scheinen, auch wohl ergriffen zu sein, ohne von ihm verschlungen zu werden. Das gilt selbst vom Lehrvortrag.

Pandekten mag man ohne Empfindung lesen. Aber wenige Zweige des Wissens gibt es, bei denen nicht eine gewisse Wärme, ein wenn auch nur theoretisches Interesse, eine Hingebung an die Sache aus der Stimme des Universitätslehrers sprechen kann. Wie las Ritter, nach einem Heft, seine Geographie! Wie las Dahlmann Geschichte! Letzterer sprach frei, langsam, oft in kurzen Absätzen, nicht glatt, eher eckig, aber man konnte von seinem Vortrage nicht loskommen. Der Gegenstand wurde durch die gehaltene Mitempfindung des Vortragenden, welche selbst in

einem gelegentlichen Anfluge von Humor nicht erloſch, zuweilen ſo nahe gerückt und blieb dann doch wieder in ſo angemeſſener Ferne, daß man nach dieſer Seite hin ſagen konnte: der Vortrag war eine vollendete Recitation. Wir haben auch heute noch an unſern Hochſchulen wahre Muſter ſolcher taktvollen Mitte, aber hie und da auch Deklamatoren.

Wenn ein Redner ſich äußere Technik, eine gute Ausſprache, Stimmſparſamkeit und Steigerung angeeignet hat, jenes Goethiſche Fernhalten und Näherrücken bleibt auch für ihn eine ſchwer zu erreichende Höhe. Zu oft macht er die Sache zu ſeiner Sache, ſeine Sache zur allgemeinen, indem er deklamiert, wo er nur zu recitieren brauchte. Und der geiſtliche Redner? Was iſt der Kanzelton anders als das gewohnte und ſich vererbende Verkennen jener zarten Grenze? Der engliſche Schauſpieler Macready hielt in London einige Vorleſungen. In der letzten, er hatte es angezeigt, kopierte er die Kanzelredner der Hauptſtadt. Die vornehmſten Geiſtlichen waren erſchienen. Warum haben wir keinen Macready? Würden die Berliner Geiſtlichen, wie die engliſchen, in die Vorleſungen gehen, um in ſolchen Spiegel zu ſchauen? Manche brauchten ihn nicht zu fürchten. Aber wie viele Geiſtliche vergeſſen die große Entfernung, in welcher ſie als Diener Gottes von dem Heiligſten ſtehen! Oft ſprechen ſie wie Advokaten, die eine angegriffene, ja eine verlorene Sache zu verteidigen haben, zetern, wo ſie ernſt tadeln ſollten, ſchreien und heulen, wo ſie rühren und erbauen ſollten. Der Satz des Famulus Wagner: „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren," heißt überſetzt: „Jeder Pfarrer, jeder öffentlich redende, ſollte vorleſen lernen." Dann würde er auch im griechiſchen Sinn „erkennen" lernen, wie fern oder wie nah er ſich der Sache, die er vorträgt, zu ſtellen hat. Es iſt das nicht Sache der Regel, ſondern Sache des Takts. Der Takt übt ſich am beſten im Umgange mit Menſchen, die Takt haben. Zu dieſen gehören vor allen unſere Dichter. Sollte nicht auch der Takt der Dichtung, den wir ſchon als einen ſo weſentlichen Förderer ſprachlicher Technik erkannten, ganz abgeſehen vom Inhalt, eine ähnlich äſthetiſch bildende Kraft enthalten?

Vierzehntes Kapitel.

Takt und Maß.

„Jeder rhythmische Vortrag wirkt zuerst aufs Gefühl, sodann auf die Einbildungskraft, zuletzt auf den Verstand und auf ein sittlich vernünftiges Betragen." Dieses Goethische Wort ist wieder so inhaltreich, daß man wohl zu den Fragen: warum? inwiefern? veranlaßt wird. Die Beantwortung derselben ist nicht möglich, ohne auf das Wesen des Rhythmus näher einzugehen.

Man liest wohl in Werken über Vortragskunst und Metrik, daß ein Tropfen, welcher in regelmäßigen Pausen auf einen Stein falle, ein Glockenton, der sich gleichmäßig aussetzend wiederhole, noch keinen Takt erzeuge. Das möchte schwerlich zu halten sein. Denn die Ohrphantasie ist so taktsüchtig, daß sie sehr bald aus der Pause einen sogenannten schlechten Taktteil macht. Ja, selbst wenn das einsam wachende Ohr in stiller Nacht das Rauschen des Baches hört, sucht es aus dem wirren Geräusch allmählich eine Einheit, ein Eins, Zwei, oder ein Eins, Zwei, Drei herauszuhören und teilt die verrauschende Zeit in gleiche Abschnitte.

Woher die Neigung der Ohrphantasie zum Takt oder Rhythmus stammt, ist ebenso leicht anzunehmen und ebenso schwer nachzuweisen, wie die Ursache des Reizes zur Uebereinstimmung. Vielleicht läßt sich die erstere Neigung wenigstens aus der letztern ableiten.

Das Gehirn, welches, mit den Nerven vereint, nicht bloß erregend und hemmend den Takt des Herzschlags, der Lungen aller Pulse mitmacht, sondern, sobald es darauf merkt, auch mitempfindet, hat vielleicht einen Hang, diese höchste Bestätigung, daß es lebt, die Musik seines und alles Daseins zu vernehmen. Es wiegt sich im Reigen des Lebens. Will die kurzlebende Seele die Spanne Zeit, die ihr vergönnt ist, als klingende Zeit tropfenweise genießen? Oder will die Ohrphantasie alle Elemente, wodurch sie allein zur hörenden wird, die Schallwelle, mit ihrer

Verdichtungs- und Verdünnungsperiode, in der konzentrierten Gestalt des Taktes wiederholen? Empfindet sie mit Lust das übereinstimmende Abbild ihres eigensten Lebensquells?

Beim Marschieren, beim Tanzen, ja schon beim Sehen des Rhythmus im Tanz, nimmt der ganze Körper an dieser frohen Empfindung teil, und diese wird mächtig gesteigert, wenn die Musik mit schmetternden Weisen das Ohr in den Wirbel der Taktlust hineinreißt. Wir erfahren die Wahrheit des obigen Ausspruchs: der rhythmische Vortrag wirkt aufs Gefühl, je stärker wir selbst bei rhythmischer Bewegung und Darstellung beteiligt sind.

Es würde nicht so viel des Streitens über die metrischen oder Takt-Grundsätze der deutschen Dichtkunst sein, wenn man sich etwas genauer darum bekümmerte, wie der Takt vom Ohre vernommen, auf welche Weise er demselben vernehmbar wird. Dazu ist vor allem erforderlich, das Wesen des musikalischen Takts von dem des sprachlichen zu unterscheiden.

Fragen wir: wie wird in der Musik eine Einheit, ein Maß aus der ununterbrochen dahinfließenden Zeit abgeteilt?

Da alle Einheiten, die ich zählen will, gleich sein müssen — Birnen lassen sich nicht zu Aepfeln addieren —, wie erhalte ich durch Klangzeichen Zeitabschnitte, welche das Ohr als gleichlange empfindet?

Man wird antworten: durch Anwendung einer der drei Eigenschaften, durch welche Klänge sich im Ohr voneinander unterscheiden. Das ist Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke. Es wäre noch Klangfarbe zu nennen. Doch bleibt diese wohl selbstverständlich außer Betracht. Das Tempo gleichfalls. Denn es ist in der Tondauer mit inbegriffen.

Es gibt nach der Zahl ihrer periodischen Schwingungen hohe und tiefe Töne, nach der Mächtigkeit ihrer Schallwellen starke und schwache Töne. Außerdem kann man jeden dieser Töne länger als den andern dauern, auch durch Pausen zeitweilig aufhören lassen. Alle diese Unterschiede könnten Unterscheidungszeichen abgeben, wodurch sich eine Klangwelle, eine zweite, eine dritte in dem Zeitstrom deutlich erkennen ließe.

Wollte man hohe und tiefe, lange und kurze Töne gleichmäßig abwechseln lassen, so würde man die Melodie in ihrem vornehmsten Rechte freier Bewegung schädigen. Auch würde das eigentliche Wesen des Taktes immer noch nicht ausgedrückt sein. Denn dies beruht (wahrscheinlich) auf dem Eindruck der Kraft, welcher einen Eindruck von minderer Kraft zur Folie hat.

Es bleibt also kein Mittel, den Takt dem Ohre zu bezeichnen, als Anwendung von Tonstärke. Und dieses Mittel wird, wo es irgend zulässig ist, von der Musik gebraucht. Der Komponist schreibt fürs Auge des ausübenden Musikers die Einheiten eines Takts als Nenner eines Bruchs vor den musikalischen Satz, und der Zähler dieses Bruchs gibt an, wie oft jene benennenden Einheiten gezählt werden sollen. Das Ohr erhält die Taktstriche wesentlich durch Tonstärke. Der Anfang eines Stückes kann durch langausgehaltene Accorde den Zuhörer über den Takt vielleicht im Zweifel lassen. Immer kommt bei guten Komponisten der Takt aus dem scheinbaren Dunkel, das ihn einhüllte, durch wiederholte Tonstärken hervor. Der Hauptmesser, der sogenannte gute, d. i. stärkere Taktteil, scheidet die einzelnen Zeitabschnitte. Ist der Takt aus mehr als zwei oder drei Noten von gleicher Währung zusammengesetzt, so erhält der Hauptmesser oft kleinere Untermesser, welche in Partien von zwei, drei, vier, sechs den ganzen Bestand des Taktes auszählen. Jeder Takt wird auf diese Weise, wenn nicht Beschleunigung oder Zögern geboten ist, dem andern an Zeitwährung gleich. Sonst kann er sich in seinem Binnenraum alle möglichen Freiheiten gewähren. Er kann auf ein Viertel Triolen, d. h. nicht drei Achtel, sondern $3 \times {}^1/_3$ Viertelnoten, welche herkömmlicherweise als Achtelnoten geschrieben werden, auf vier Einheiten sechs, auf sechs Einheiten sogar fünf zählen. Er kann lange schweigen, wenn er nur von andern Stimmen oder vom Musiker gezählt wird und rechtzeitig wieder einsetzt.

Es ist wohl anzunehmen, daß hier der Takt schon nicht mehr auf das Gefühl allein, sondern auf die Einbildungskraft und vor allem in hohem Grade auf den Verstand wirkt. Denn jene beiden Kräfte haben mit dem rein mechanischen Zählen

nichts zu thun. Phantasie und Gefühl werden wohl am meisten von der Kraftäußerung des Takts, also vom guten Taktteil, erregt werden, während der Verstand, natürlich im Dienst der Phantasie, sich daran erfreuen mag, durch fortwährendes Auszählen der innern Takteinheiten und, wo es nötig ist, der Takte die Ordnung des kleinern und größern Dienstpersonals zu kontrollieren. Er hat deshalb auch meistens im gefühlvollen Adagio weniger zu thun als im Allegro. Die Phantasie des Ohrs würde nicht, mit dem Gefühl vereint, dem Zauber der ganzen Tonbewegung mit voller Freiheit folgen können, wenn nicht, anderer Messungen gar nicht zu gedenken, der zählende Verstand ihr den mechanischen Teil ordnender Thätigkeit abnähme.

Das Hinzutreten der Dichtkunst zur Musik ändert an den Taktgrundsätzen der letztern so gut wie nichts. „Oft ist dem Musiker," sagt schon Lessing, „das Metrum sogar hinderlich, und er muß, um zu seinem Zwecke zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat." Auch Apel spricht sich in seiner Metrik (I, S. 160) in ähnlichem Sinne aus. Die Freiheit der Melodie ist so unumschränkt, daß die größten Musiker aus sehr natürlichen, im innersten Wesen des Gesanges liegenden Gründen einen Text so komponieren durften, daß sie weder den Taktton noch den Sinnton desselben respektierten. Diejenige Musik, die nicht imstande ist, das bißchen Verstand eines singbaren Textes zum Entzücken des Hörers über den Haufen zu werfen, hat nur — Verstand zu verlieren und ist nicht der gewaltige Strom, den Schillers Gedicht so prächtig schildert. Soweit die Griechen ihre Epen und Chöre gesungen hätten, wären sie vollkommen berechtigt gewesen, und waren bei ihren melischen Dichtungen berechtigt, dem Text zum Trotz allen Launen und Stimmungen der Musik nachzugeben.

Denn die gesprochene Dichtung folgt einem andern Grundgesetz als der Gesang, und jenes deckt sich mit diesem in sehr wenigen Punkten.

Die Dichtkunst darf eine Silbe weder, wie die Musik, ungebührlich ausdehnen, noch willkürlich in eine beliebige Tonhöhe werfen. Sie bleibt, wo sie rhythmisch wird, an die Natur der

Rede, des Worts, der Silbe gebunden. Mag der Wortaccent, wie es wohl bei den Griechen im dramatischen Dialog durch Wechsel von Tonhöhe geschah, neben dem Taktton des Verses hergehen, der Sinnton des Satzes wird dadurch nicht ausgelöscht. Und selbst bei den epischen Dichtungen, als sie noch (mit gewiß sehr einfacher Saitenbegleitung) gesungen wurden, muß die Rede verständlich und sinngemäß durchgeklungen haben.

Fragen wir nun: wie wird für die Ohrphantasie der Verstakt bezeichnet?

Eine gleichmäßig wechselnde Tonhöhe der Silben, wie man sie wohl mitunter bei Deklamationen hört, ist nicht bloß unerträglich monoton, sondern sie schädigt auch den Sinnton des Inhalts. Dieser folgt ja nicht so unumschränkt wie die Melodie einem freien Zuge der Stimmung und Phantasie. Er folgt dem Gesetz der Sprache und ist an dieses gebunden. In der Sprache selbst und ihren Lauten muß also das Mittel gesucht werden, den Verstakt zu bezeichnen. Die Eigenschaften der Silbe und die, welche man ihr geben darf, ohne den Sinn zu schädigen, müssen zu dieser Bezeichnung dienen. Zu den wesentlichen Eigenschaften der Silbe gehört, wie wir im Kapitel über die Betonung erkannt haben, nicht Tonhöhe, sondern Tonstärke (oder Tonschwäche) und selbstverständlich eine gewisse Tondauer.

Versuchen wir es, in der Kürze eine Darstellung der grundlegenden Principien der Metrik zu geben. Es interessiert uns dabei nur die altgriechische (von der die klassisch-römische nur eine im wesentlichen unveränderte Kopie ist) und die deutsche.

Bei den Griechen steht die Metrik noch im allerengsten Kontakt mit der Musik. Aus dieser stammen schon die griechischen Kunstausdrücke der Metrik. „Metrum" (*μέτρον*), zu deutsch „Maß", bezeichnet entweder, wie wir das Wort jetzt anwenden, die Taktgattung eines Stücks, ob dasselbe jambisch oder trochäisch, daktylisch, anapästisch u. s. f. ist, oder musikalisch ausgedrückt, ob es im $^3/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^4/_4$ u. s. f. Takte geht; oder aber bezeichnet *μέτρον* in speciellerer Wortanwendung einen Takt, wobei bei den längern Taktgattungen „Metrum" und „Fuß" zusammenfallen (ein anapästischer „Tetrameter", d. h. Viermetrer, hat vier Anapäste),

bei den bloß dreizeitigen aber ein Metrum gleich zwei Füßen ist (ein jambischer „Trimeter", d. h. Dreimetrer, hat sechs Jamben). „Fuß" (πούς) ist die griechische Bezeichnung für das, was wir jetzt „Takt" nennen; die griechische Benennung rührt davon her, daß der Takt mit dem Fuß getreten wurde, die moderne von dem jetzt üblichen Schlagen des Takts (tangere). Die griechischen Füße unterscheiden sich von den modernen Musiktakten dadurch, daß es dort Takte gibt, die mit dem guten, und solche, die mit dem schlechten Taktteil beginnen; während man also die Notenreihe ♪ ♩ ♪ ♩ nach moderner Taktbezeichnung bloß so schreiben kann: | 𝄽 ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 |, würde sie nach griechischer Weise geschrieben werden müssen:

| ♪ ♩ | ♪ ♩ |.

was wir (als Synkope) nur ausnahmsweise eintreten lassen können. Daher rührt zum einen Teil die größere Zahl der griechischen Taktarten; zum andern aber rührt sie daher, daß Wort und Musik weit enger als in der modernen Musik verbunden sind. In dieser letztern ist es gleichgültig, wie sich der Text auf die Musiktakte verteilt; in jener sind beide durch ein strenges Gesetz zusammengehalten. Es kann z. B., doch nicht überall, der Takt ♩ ♪ ♪ für ♩ ♩ eintreten und umgekehrt; aber während uns Modernen beides Zweivierteltakte sind, hat der Grieche für beide verschiedene Namen, Daktylus und Spondeus.

Verlassen wir diesen Ausgangspunkt der griechischen Metrik, so finden wir, daß sie ebenso wie die moderne auch ohne Musik gebraucht wird. Aber es existieren einige Grundverschiedenheiten zwischen jener und dieser. Die griechische Poesie kennt den Reim gar nicht. Es spielt also in ihr das Versmaß nicht bloß eine Hauptrolle, wie in der modernen Poetik, sondern ist geradezu der einzige formelle Faktor in der ganzen antiken Dichtung. Daher muß dasselbe schärfer ausgeprägt und mit unerbittlicherer Konsequenz durchgeführt werden als heutzutage. In die verschiedenartigen metrischen Schemata, die mitunter keineswegs sehr einfach sind, muß ein gegebenes Sprachmaterial hinein-

gepreßt werden, und das geht nicht immer ohne Zwang. Das Metrum ist dem Griechen unter allen Umständen heilig; dasselbe hat gewisse Freiheiten, aber dieselben sind sehr scharf bestimmt und dürfen nicht überschritten werden. Also muß die Sprache sich fügen. Aber sie fügt sich auch nur in einer gewissen Beziehung. Von alters her besteht die Sprache aus kurzen und langen Vokalen; warum dieser kurz und jener lang ist, darauf gibt es keine rationelle Antwort, es ist eben so: păter hat ein kurzes, mâter ein langes a. Diesen Unterschied benutzt nun die Metrik so, daß sie eine Länge in der Zeitdauer gleich zwei Kürzen setzt, wobei aber eine Silbe mit kurzem Vokal, dem mehrere Konsonanten folgen, als Länge gilt, weil die Konsonanten mehr Zeit zum Sprechen absorbieren. Auf diese Weise also wird der Wortschatz in die verschiedenen Metra gewissermaßen hineinkonstruiert. Aber die einzelnen Silben eines Wortes und eines Satzes unterscheiden sich voneinander nicht nur durch Länge und Kürze, sondern auch durch Ton und Unbetontheit, und es fällt gerade in der griechischen Sprache beides keineswegs immer zusammen. Daher läßt die griechische Metrik den Wortaccent ganz unberücksichtigt, und wenn man griechische oder lateinische Verse als Verse liest, d. h. mit stärkerer Betonung der guten Taktteile, so wird der prosaische Wortaccent sehr häufig verletzt. Der erste Vers der Aeneis lautet prosaisch gesprochen:

Árma virúmque cáno, Trójae qui prímus ab óris,

als Vers aber:

Árma virúmque canó, Trojaé qui prímus ab óris.

In alledem zeigt sich, obwohl die antike Metrik sich von ihrem musikalischen Ursprung losgelöst hat, und die Gedichte der klassischen Periode ebensogut auch für das bloße Lesen bestimmt waren, doch noch aufs deutlichste der ursprünglich musikalische Charakter dieser Metrik. Der Wortton, der für einen rein recitatorischen Vortrag das Element des Rhythmus bilden muß, ist — wie's die Musiker noch jetzt machen — ignoriert; dagegen ist, im An-

ſchluß an die natürliche Beſchaffenheit der alten Sprachen, Länge und Kürze einer Silbe als Grundfaktor des Rhythmus geſetzt und zwiſchen beiden, wie die Muſik es verlangt, ein ganz genau beſtimmtes Zahlenverhältnis feſtgeſetzt, was wiederum bei rein recitatoriſchem Vortrag ganz ſinnlos wäre, denn bei ſolchem beſtimmt die Logik des Satzes und die Macht des Affekts, wie lang der Vortragende auf einer Silbe oder Silbengruppe verweilen ſoll.

Auf einem ganz entgegengeſetzten Princip ruhte die altdeutſche Verskunſt. Ihr Princip iſt kein muſikaliſches, ſondern ein grammatiſch-logiſches. Es iſt die Kunſt des Stabreims oder der Allitteration, welche außer in den altnordiſchen und angelſächſiſchen Dichtungen auch noch in den älteſten deutſchen erſcheint. Die Silbenzahl jedes Verſes und die Länge oder Kürze der Silben iſt, wo nicht gleichgültig, ſo doch nicht oberſte Rückſicht. In jedem Verſe finden ſich zwei bis vier Wörter, die mit demſelben Buchſtaben beginnen; dies ſind die „Stäbe", auf denen Namen und Weſen dieſer Verskunſt beruht, die betonten Silben, zwiſchen denen gar keine oder eine oder auch mehrere für den Vers gleichgültige Silben ſtehen können. Die Silbe, welche die Trägerin des Stabreims zu ſein gewürdigt wird, muß ſtets die Stammſilbe des Wortes ſein (bloße Vorſilben zählen nicht), und es muß auch das Wort für den Inhalt des Satzes von einer gewiſſen Bedeutung ſein, bloße Formwörter können keine „Stäbe" werden. Ich gebe als Beiſpiel dieſes metriſchen Syſtems, deſſen diametrale Verſchiedenheit von dem antiken auf der Hand liegt, den Anfang des berühmten Hildebrandslieds (wobei zwei Druckzeilen die metriſche Einheit bilden):

Ik gihôrta dat seggen,
dat sih urhêtun ênôn muotin
Hiltibrant joh Hadubrant
untar heriun tuêm.

(„Ich hörte das ſagen,
daß ſich erhießen [herausforderten] zu einem Zweikampf
Hildebrand und Hadebrand
zwiſchen Heeren zweien".)

Diese nationaldeutsche Dichtungsart hatte aber keinen Bestand. Es war inzwischen in der lateinischen Poesie, hauptsächlich für den Gebrauch der Kirche, eine von der antiken Metrik ganz unabhängige Metrik aufgekommen, welche nur ganz einfache jambische oder trochäische, also lauter mit je einer betonten und einer unbetonten Silbe regelmäßig wechselnde Verse kannte, welche untereinander durch den Endreim verbunden waren. Dabei wurde die Länge oder Kürze der Silben gar nicht beachtet, wohl aber darauf gesehen, daß die betonten Versſilben stets auch auf naturgemäß betonte Wortſilben fielen, also genau entgegengesetzt dem antiken Princip:

Stăbăt măter dŏlōrōsă
Jŭxtă crŭcēm lăcrĭmōsă

Ein bestimmtes Längeverhältnis zwischen den betonten und den unbetonten Silben (wie in der antiken Metrik) findet hier nicht mehr statt; diese neulateinische Metrik hat also durchaus keine Beziehung zur Musik mehr und kann auch nicht mehr durch Musiknoten veranschaulicht werden. Wurde ein solches Gedicht gesungen (und dazu waren alle bestimmt), so hatte der Komponist freie Hand, wie lang oder kurz er jede Silbe halten lassen wollte und ob er betonte Silben in gute oder schlechte Taktteile brachte.

Diese Metrik drang allmählich auch in die deutsche Poesie ein und beherrscht dieselbe noch jetzt im wesentlichen. Zunächst allerdings machte sich in der alt- und mittelhochdeutschen Poesie noch die Nachwirkung der altgermanischen Metrik geltend. Der Reim wird eingeführt, es wird auch die Zahl der betonten Silben („Hebungen") in einem Vers genau bestimmt, während sie in der Stabreimdichtung nicht genau fixiert gewesen war. Aber eine bestimmte, regelmäßige Abwechslung von Hebung und Senkung, wie in der neulateinischen Reimpoesie, wird nicht verlangt. Neben den so und so viel — im gebräuchlichsten Verse, den epischen Reimpaaren, vier — Hebungen kommen die „Senkungen", d. h. die im Vers unbetonten Silben, nicht in Betracht. Ihrer dürfen nicht mehr als je eine Silbe zwischen zwei Hebungen sein, dagegen können die Senkungen, selbst alle in einem Verse, fehlen;

ob der ersten Hebung ein Auftakt vorangeht oder nicht, ob also der Vers nach unserer Benennung jambisch oder trochäisch ist, ist ganz gleichgültig. *Wesentlich* sind also nur die gehobenen Silben, die Stammsilben. Das ist die Metrik der Blütezeit unseres Epos im 12.—13. Jahrhundert. Aber schon daneben macht sich in der Lyrik die Neigung geltend, Hebung und Senkung regelmäßig abwechseln zu lassen, ebenso auch Vorhandensein oder Fehlen des Auftakts durch ein Gedicht hindurch festzuhalten. Wahrscheinlich haben wir darin romanischen Einfluß zu sehen. Das drang auch in das Epos ein, und als Sprach- und Verskunst nachließen, hielt man nur noch an der durch Ausfüllung aller Senkungen entstehenden *Silbenzahl* des Verses fest, vernachlässigte aber die Betonung gänzlich. Wenn also früher Hartmann von Aue den Vers gebaut hatte:

ein rítter sô geléret wás,

d. h. *vier Hebungen* mit ausgefüllten Senkungen und Auftakt, worauf gleich drei Verse später mit Fehlen einer Senkung folgt:

dér was Hártmán genánt,

so baute Hans Sachs einen *achtsilbigen* Vers, indem er sang:

der glaúb ist dás ganz fúndamént,
anfáng, mittél und aúch das énd.

Nun begann im 16. Jahrhundert die Einwirkung der romanischen Dichtung mit ihren künstlichen Versformen, ihren Alexandrinern, Blankversen, Sonetten, Terzinen, Ottave rime, Ritornellen 2c. Man ahmte sie in Deutschland nach; hatte man es aber in den einfachsten Reimpaaren nicht mehr fertig gebracht, die natürliche Betonung der Worte zur Geltung zu bringen, so war dies jetzt noch weniger der Fall. Man hielt es auch gar nicht für notwendig. Denn die Romanen selbst ließen Versaccent und Wortaccent einander getrost widersprechen, wenngleich dieser Widerspruch nicht allzu häufig sein sollte und besonders an gewissen wichtigen Stellen des Verses, in den Cäsuren und am Ende, vermieden wurde. Bis heute ist die romanische Verskunst

bei dieſem Verfahren ſtehen geblieben, das im Franzöſiſchen durch den ungleich geringern Wertunterſchied der einzelnen Silben noch näher gelegt iſt. Wenn Racines Athalie beginnt:

Oui, jé viens dáns son témple adórer l'Éternel,

ſo ſind jé und adórer gegen den Wert der betreffenden Silben betont; und in der Aufſchrift von Dantes Eingang zur Hölle iſt gleich im erſten Vers

per me si va nella città dolente

nellà ſtatt nélla accentuiert. Genau ſo rhythmiſierte man nun auch im Deutſchen

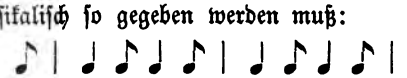
Was im Weltkreiſe rúnd allénthalb lébt und ſchwébet.

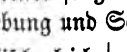
So vorgetragen hat man ſolche Verſe wohl nicht, ſo wenig als man die angeführten franzöſiſchen und italieniſchen Verſe ſo ſpricht; aber das Schema, nach dem der Dichter ſie ſkandierte, wenn er ſie machte, iſt dieſes. Während aber die franzöſiſche Sprache mit ihrer ſchwebenden Betonung, die italieniſche mit ihren vollen Endvokalen in ſolcher Verskunſt nichts dem Sprachgeiſt Zuwiderlaufendes ſehen konnten, ſo mußte dieſelbe in Deutſchland, deſſen Sprache ſcharf betonte Stammſilben neben faſt tonloſen Endſilben hat, doch ſchließlich als ein Widerſpruch gegen den Geiſt der Sprache erſcheinen, wie ſich dieſer in der natürlichen Ausſprache des gemeinen Lebens und in der Volkspoeſie manifeſtierte. Nach ſchwachen Verſuchen anderer hatte Martin Opitz das Glück, in ſeiner 1624 erſchienenen „Deutſchen Poeterey" das uns jetzt ſelbſtverſtändlich erſcheinende Princip zu entdecken, daß der Versaccent mit dem Wortaccent übereinſtimmen, daß der dem natürlichen Accent nach geleſene Vers ſtets jambiſch oder trochäiſch ſein müſſe (wobei wir von den wenigen anapäſtiſchen und daktyliſchen Verſen, die die deutſche Sprache in gereimten Verſen hervorgebracht hat, abſehen dürfen). Dadurch, aber auch dadurch allein iſt Opitz der Reformator und Geſetzgeber unſerer Poeſie geworden, und der allgemeine Beifall, den er fand, die Schule, die er bildete und die

alsbald Deutschland beherrschte, zeigen, daß man die Empfindung hatte, das Ei des Kolumbus sei gefunden.

Seit Opitz also steht die deutsche Metrik ganz auf dem Boden der lateinischen Reimdichtung.

Im 18. Jahrhundert vor allem — wer weiß es nicht? — durch Klopstocks großartigen Vorgang, drangen auch die altgriechischen Versmaße, wenigstens die einfachern, regelmäßigern und häufigern unter ihnen, in die deutsche Dichtung ein. Es ist aber in der deutschen Poesie das Gesetz, daß die Betonung des Verses mit der natürlichen, prosaischen Wortbetonung übereinstimmen muß — ein Gesetz, das gewiß der geistigen Bedeutung der Poesie nur förderlich sein kann —, so festgewurzelt, daß eine Rückkehr zum griechischen metrischen Princip nicht denkbar wäre. Nun wechseln ja auch in den einfachern griechischen Versmaßen betonte und unbetonte Silben ganz ähnlich miteinander ab wie im Deutschen. Z. B. der jambische Trimeter der Griechen, der musikalisch so gegeben werden muß:



kann gerade so gut nach deutscher Metrik als regelmäßige Folge von Hebung und Senkung gefaßt werden; der Daktylus dagegen, musikalisch gleich  , wird zu einer Hebung mit zwei nachfolgenden Senkungen. Ein genaues Verhältnis der Tondauer zwischen Länge und Kürze, d. h. deutsch Hebung und Senkung, braucht es ja ohnehin für den nichtmusikalischen Vortrag der Verse nicht. Wenn wir also eine Anzahl antiker Versmaße unserer Poesie angeeignet haben, so haben wir zugleich dieselben dem System der Metrik untergeordnet; es gibt für ihren Vortrag keine andern Gesetze und Regeln als die, welche auch für die autochthonen deutschen Versmaße gelten.

Aber mit dem, was die Metrik an die Hand gibt, ist es für den künstlerischen Vortrag noch lange nicht gethan. Sie gibt uns nur das Gerippe, das wir durch den Vortrag mit Fleisch und Blut ausfüllen sollen. Sie gibt uns Verse mit so und so viel Hebungen, mit ein- oder zweisilbigen Senkungen, mit oder ohne Reim. Diese metrischen Unterschiede dürfen natür-

lich im Vortrag nicht verschwinden; aber innerhalb eines jeden Versmaßes ist Freiheit genug für die feinsten Nuancierungen durch Hebung und Senkung der Stimme, Beschleunigung und Retardierung des Tempos; lauter Dinge, welche über den Rahmen der eigentlichen Metrik hinausragen. Gesetz ohne Freiheit ist Sache der strengen Wissenschaft oder des unerbittlich ernsten Lebens, aber nicht der Kunst; und so sind auch die metrischen Gesetze und Formen ein Handwerkszeug, das der eine so, der andere anders gebraucht. Seiner sich ganz zu entschlagen und in absoluter subjektiver Freiheit seinen Gedanken Ausdruck zu geben, ist ebensowenig Sache des wirklichen Genies, als sich ihnen sklavisch zu eigen zu geben; in den Werken echter, großer Künstler finden sich Inhalt und Form ungezwungen von selbst zusammen.

Wie in den einzelnen Perioden der griechischen Skulptur oder in den italienischen Malerschulen die Fortschritte der Form oft mit einem Zurücktreten naiver Innigkeit und Einfalt erkauft werden, so gibt es in dem Zeitraum unserer klassischen Dichtung eine Reihe von Stufen und Stationen, auf welchen neben weniger formvollendeten Werken auch Dichtungen von hoher metrischer Vollkommenheit erscheinen. Man wird die erstern nicht missen mögen. Die seelische Vertiefung, die kraftvolle Erfassung der nächsten Wirklichkeit und des geschichtlichen Lebens, unruhig bewegt wie das Jahrhundert, hat nicht immer die geduldige Ausgestaltung der Form zugelassen. Der Meißelschlag gewaltiger Hand zeigt rauhe Umrisse. Aber die Werke sagen uns etwas, was keine andern sagen. Der Rhythmus des einzelnen Verses erscheint nicht als Künstelei, als eine Zuthat, sondern als Wiederschein der schaffenden Harmonie, in welcher das Gefühl, die Phantasie und der Verstand im höchsten Sinn zur Erschaffung des Kunstwerks sich vereinten. Nur dann wird der rhythmische Vortrag die von Goethe bezeichnete Wirkung auf eben dieselben Seelenkräfte, zuletzt auf den ganzen Menschen ausüben, wenn in jedem Teil des vorgetragenen Werks jene Seelenkräfte gleichsam bis in die Fingerspitzen hinein lebendig sind. Nichts herrlicher, als ein gehaltvoller und richtiger, nichts

widerlicher, als ein gehaltloſer und regelrechter Vers. Der Deutſche wird ſich lieber mit Proſa begnügen.

Wenn wir ſchließlich die Erſcheinungen zuſammenfaſſen, welche ſich für das Lautleſen rhythmiſcher Schöpfungen aus der Theorie und Praxis als ermutigendes Reſultat ergeben, ſo möchten ſich folgende Sätze hören laſſen:

In einem Punkte wird die griechiſche Metrik von der deutſchen übertroffen. Unſere Sprache erlaubt dem Verſe nicht, weſentlich andere Silben zu betonen, als der Sinn betont. Und ſo hilft unſere Verskunſt individualiſieren. Ja, ſie erreicht dadurch die Wahrheit und Natürlichkeit der Proſa zugleich mit der Schönheit und Energie des Rhythmus. Dieſe kann durch den Reim zu einem Zauber geſteigert werden, welcher in dem Reiz muſikaliſchen Einklangs zugleich die größtmögliche Beſtimmtheit der Vorſtellung darbietet.

Mälzels Metronom kann auch die Meſſungen des geſprochenen Takts kontrollieren. Aber noch weniger als in der Muſik darf der Takt in der Poeſie zum bloßen Metronom werden. Er muß als die freie und natürliche Kraftbewegung des Worts erſcheinen. Ueberall gilt nur ein annäherndes Erfüllen, welches auf Sinn und Sprachwerkzeuge Rückſicht nimmt. Ich muß als Vorleſer imſtande ſein, in trochäiſche und jambiſche Verſe daktyliſche Füße zu miſchen, welche kürzere Längen und kürzere Kürzen haben als die Trochäen und Jamben. So wird die Länge des Verſes, d. h. die Zeitdauer, die er einnehmen ſoll, um wieder zum Maß eines größeren Ganzen zu werden, gleichſam embryoniſch, nur andeutend durch die Zahl der Füße gemeſſen, auch wenn dieſe bei unvollkommener Metrik nicht ihr volles Taktmaß haben.

Iſt der Takt im erſten, im zweiten Fuße nicht erkennbar, ſo warten wir weitere Takte ab. Schiller kann uns in der „Bürgſchaft“ zwei Zeilen hindurch über das Versmaß faſt in Zweifel laſſen:

Zu Dionys dem Tyrannen ſchlich
Möros, den Dolch im Gewande,

bis er mit der dritten Zeile

Ihn schlugen die Häscher in Bande,

auch uns in die Bande des Takts und zwar des jambisch-anapästischen schlägt.

Die Freiheit im Retardieren und Accelerieren ist der Dichtkunst in ähnlicher Weise gesichert wie der Musik. Selbst innerhalb eines Takts kann ein Absetzen, ein Verlangsamen, eine Beschleunigung eintreten. Der Takt hat Ehrfurcht vor den matten Schlägen eines mit dem Tode ringenden Herzens. Jetzt heißt er die Zeit stillestehen, an anderer Stelle, wo es das Liebste gilt, in rasendem Tempo fortstürmen.

Hat ja doch auch die Musik ihr freieres Recitativ, ihre Kadenz. Beide, dem Takt völlig entfliehend, stellen einmal der gemessenen Ordnung die ungemessenste Freiheit gegenüber und machen hierdurch erst recht den Wert vorwaltenden Maßes fühlbar. Eine ähnliche Freiheit, wie sich die Melodie vorbehält, nimmt auch der Sprachgeist für seine Empfindung in Anspruch. Oft spielt er mit dem Verstakt, oft trotzt er ihm, stellt ihm im Sinnton Silben entgegen, die ihn zu zerdrücken drohen. Immer aber kehrt er gegen den Schluß der Zeile zu dem geheimnisvollen Bande zurück, dem er sich zu „liebendem Vereine", wie die Neigung der Pflicht, ergeben hat.

In diesem willigen Aufnehmen eines Maßes geht der Sprachgeist dem Zuhörer voran. Der Reiz der Uebereinstimmung wirkt auch hier in geheimen Tiefen und hält den Zuhörer zurück, bloß das Stoffliche des Inhalts in rohem Genusse zu verschlingen. Die rhythmische Form zwingt zum Verweilen, zur Dauer im Wechsel, zur Ruhe in der Bewegung. Shakespeares Wort:

Der Mensch, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken,

paßt in Miniaturanwendung auch auf die Versmusik. Es gibt Menschen, die einen wahren Abscheu vor Versen haben. Sie laufen aus dem Theater, wenn sie entdecken, daß sie in

ein Versstück geraten sind. Der Vers hat es zum Teil selbst verschuldet, indem er sich langweiligen Dramen lieh und dadurch selbst in den Ruf der Langweiligkeit kam. Aber der gute Vers darf nicht büßen, was der hohle verschuldet hat.

Während der bloße Stoff dem Zuhörer die Zeit in Wahrheit „vertreibt", mißt der Rhythmus echter Poesie ihm die Zeit als eine mit Schönheit erfüllte zu, erhöht die plastische Bestimmtheit der Rede und führt aus dem Hasten nach dem, „was kommt", immer wieder zum Vollgenuß jeder Sekunde zurück.

Bei packenden Dichtungen müssen Augenblicke atemloser Spannung eintreten, aber der Schein krasser Wirklichkeit wird durch schöne Bilder, durch treffliche Verse gemildert. Wenn solche Augenblicke einander in der gemeinen Sprache der Wirklichkeit ruhelos jagen, erzeugen sie widrige Aufregung, erschlaffende Abspannung. Solchem verzehrenden Vergeuden, welches entkräftend auf die Gesundheit der Seele wirkt, tritt bei guten Dichtern nicht bloß die feinere Anordnung des Stoffes, sondern, selbst wenn sie in Prosa schreiben, eine geläuterte, fast rhythmische Prosa entgegen; am wirksamsten aber, das fühlten alle Dichter, die sich im Drama dem Verse zuwandten, der Rhythmus des Verses. Er zwingt unvermerkt die Zuhörer, seinen Pfaden zu folgen. Ihr inneres Formgefühl wacht auf, und die Mitarbeit der Ohrphantasie, welche der Takt unwiderstehlich durchsetzt, ist eine Thätigkeit, welche, wie alle Thätigkeit, wenn sie edlern Zwecken dient, eine gewisse Zucht in sich trägt. Sich in jedem Augenblick als harmonisch thätig empfinden, heißt sich von dem Gefühl der Vergänglichkeit, der Leere befreien, sich seines unvergänglichen Teils bewußt werden. Was kann der Mensch Besseres erleben?

So wird schließlich Goethe auch darin recht haben, daß der rhythmische Vortrag dazu beiträgt, nicht bloß einzelne Kräfte der Seele, sondern den ganzen Menschen in seiner seelischen Haltung zu veredeln, und so auch diejenigen Eigenschaften zu erhöhen, welche für jeden Vortragenden unerläßlich sind. Sie heißen: innerer Takt und inneres Maß.

Fünfzehntes Kapitel.

Vortrag von lyrischen Dichtungen.

Klopstock.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

O Jüngling, der den Wasserkothurn
Zu beseelen weiß, und flüchtiger tanzt,
Laß der Stadt ihren Kamin! Komm mit mir,
Wo des Krystalls Eb'ne dir winkt!

Sein Licht hat er in Düfte gehüllt:
Wie erhellt des Winters werdender Tag
Sanft den See! Glänzenden Reif, Sternen gleich,
Streute die Nacht über ihn aus,

Wie schweigt um uns das weiße Gefild!
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn!
Fern verrät deines Kothurns Schall dich mir,
Wenn du dem Blick, Flüchtling, enteilst.

Erlkönig kann kaum reizvoller locken, als es hier Klopstock in seinem „Eislauf" thut. Der junge Goethe sprang, diese Verse sich zurufend, an einem heitern Frostmorgen aus dem Bett und ging auf die entlegene Bahn der Anfänger, um die Kunst zu erlernen, zu welcher der Dichter so lebhaft aufrief. Dieser belohnte den Gehorsam mit einer zweiten Kunst. Wenn der jugendliche Schlittschuhläufer in Gesellschaft seiner Freunde auf den „nächtlichen, weiten, zu Eisfeldern überströmten Wiesen" dahinschwebte, der Vollmond aus den Wolken hervortrat, ließ bald dieser, bald jener unter ihnen in „deklamatorischem Halbgesang" eine Klopstockische Ode ertönen.

In deklamatorischem Halbgesang! Wie bezeichnend ist dieses

Wort Goethes für den Vortrag von Oden, ja für den Vortrag der gesamten höhern Lyrik!

Klopstock ist der Altmeister der Kunst, lyrische Dichtungen vorzulesen. Er ist noch heute ein vorzüglicher Lehrer in dieser Kunst. „Alle diese Stücke," lautet Herders Wort über Klopstocks Oden, „sind lyrische Gedichte, d. i. Gesang. Also erhebe man die Stimme und lese sie vor, auch wenn man sie sich selbst liest. Kaum hat unsere Sprache ein Buch, in welchem so viel lebendiger Laut und Wohllaut in melodischer Bewegung so leicht und harmoniereich tönt wie in diesem. Für Schulen ist es ein wahres Odeum der verschiedensten Gesangs- und Ausdrucksarten, Stimme und Vortrag aufs unterscheidendste zu bilden. Wie Alcibiades zu Athen in jeder Schule einen Homer verlangte, so sei in Deutschland keine Schule ohne Uebung der Stimme an Klopstock." Nicht bloß Goethe, auch der Göttinger Bund, Schiller und seine Jugendfreunde dachten wie Herder. Sie deklamierten Klopstocks Oden.

Klopstock hatte, durch Vermittelung des Horaz, in der Schule der Alten gelernt, was sie an Sprechmusik haben. Wiewohl mit ganzer Seele dem christlichen Ideal hingegeben, voll Ehrfurcht vor kirchlichem Wesen, mußte er doch den schweren Bann erkennen, in welchem die ehrwürdige Orgel mit ihren langausgehaltenen Tönen das rhythmische Gefühl gefangen hielt. Lang lang, lang lang, das war das Hauptmaß, mit welchem in Kirchenliede gemessen wurde. Wenn Opitz auch seine Alexandriner mit kurz lang abzählte, es blieb immer ein müder Vers, der auf der Mitte des Weges erschöpft ausruhte. Zwar hatten manche Volkslieder bewegtere Maße. Hoffmannswaldau, Günther und andere brauchen gelegentlich Daktylen, aber sie klingen wie ein wildes Gestolper. So äußerlich und gering das jetzt aussieht, es war doch ein bewundernswürdiger Fortschritt, als Klopstock in die Saiten griff und plötzlich der erstaunten Sprache, die sich mühsam in Zopf und Puder, im steifen Menuettpas bewegte, den heroischen Vers der Griechen, den Hexameter, anspielte. Die Messiade im Maße Homers und Virgils zu schreiben, so unvollkommen der Versuch auch ausfallen mußte, war ein

genialer Gedanke. Vom Daktylus allein, den Klopstock, wiewohl schon vor ihm Hexameter gemacht waren, im ureigenen Boden der neuhochdeutschen Sprache eigentlich erst entdeckte, von diesem Versfuß, der ganz im Geist dieser Sprache die Stammsilben hervorhob, die Formsilben in Wörtern wie „bildete, waltende" als Kürzen zurückwarf, war allein die „erhabene Odenbeflügelung" zu erobern, welche Platen mit Recht als epochemachend neben Luthers und Melanchthons Verdienste um die hochdeutsche Sprache stellt.

Schon im Hexameter ist durch die Cäsur der reizvolle Widerstreit von abwärts- und aufwärtssteigender Tonstärke gesichert:

Heil dir, Pfleger Homers, ehrwürdiger Mund der Orakel.
–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ‖ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑

Auch der Wechsel von Sprung oder Schwung und Schritt ist ihm eigen, von dreisilbigem und zweisilbigem Takt. Aber dieser Wechsel ist größtenteils in die Willkür des Dichters gestellt. Der Pentameter macht den Uebergang zu festeren Formen. Aber auch er schwingt sich oder schreitet noch in der ersten Hälfte nach Willkür. Erst die Odenform erhebt sich zu einem festgeordneten Reigen. Und hier liegt Klopstocks reformatorische That. Er stellte mit seinen Oden einen Markstein auf zwischen unklarem rhythmischen Tappen und rhythmischer Ordnung, zwischen Buchstabenlesen und Lautlesen, zwischen Musik und Dichtkunst. Von diesen Oden aus drang der lebhaftere Rhythmus in alle Dichtungen ein, ja selbst die Prosa nahm, wie Goethe anerkennt, an dieser Erneuerung teil. Die Sprache erhielt Flügel. Der „Tanz der Silben", den Herder an Klopstocks Oden rühmt, hat ein wunderbar ideales Gepräge. So tanzen schönere Völker, so tanzen göttliche Gestalten, aus sanftem Zögern zu leichtem Schwung sich erregend, vom Schwunge zurück zum zögernden Schritt sich mäßigend. Welch ein Abstand zwischen dem Schritt des Alexandriners:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Die Schönheit fleucht hinweg, als wär sie nie gewesen,
Wer sie mit Tugend schmückt, ist selig und genesen,

und dem Odentanz Klopſtocks:

Süß iſt, fröhlicher Lenz, deiner Begeiſt'rung Hauch,
— — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ —
Wenn die Flur dich gebiert, wenn ſich dein Odem ſanft
In der Jünglinge Herzen,
In die Herzen der Mädchen gießt.

Welch ein liebliches Schweben in „Süß iſt", welch ein fröhliches Sichſchwingen von einer Länge zur andern in „fröhlicher Lenz". Man ſieht die Bogenwendungen der Tanzenden. Es ſind die Schönheitslinien Hogarths, an welche der Dichter während des Tanzes auf dem blinkenden Eiſe dachte. Es iſt eine tonale Orcheſtik, ein geiſtiges Tanzen, zu welchem Klopſtock den am Studiertiſche zuſammengeſunkenen deutſchen Volksgeiſt emporriß, und durch welches er ihn fähig machte, alles durchzuempfinden, was Voß, Stolberg, alle Nachbildner des Altertums als Früchte einer wärmern Schönheitszone heimbrachten.

Wie ſchmettern die Anapäſte und anapäſtähnliche Füße aus dem Jambenſchritte in dem „Schlachtgeſang"! Leſe man das einmal vor tauſend Zuhörern in einem großen Saal, man wird ſchon ſelbſt die mächtige Wirkung empfinden.

Wie erſcholl der Gang des lauten Heers
Von dem Gebirg in das Thal herab,
Da zu dem Angriff bei dem Waldſtrom das Kriegslied
Zu der vertilgenden Schlacht und dem Siege der Befehl rief!

Nicht bloß durch ihre Würde und ihren Ernſt empfehlen ſich Klopſtocks Oden zum Vortrage. Man erwartet bei einem ſo uferfeſten Maß kein freies Ausſtrömen der Empfindung. Und doch überraſcht uns gerade die Ode, weil ſie in dem Wechſel von Sprung und Schritt oft der Proſa ganz nahe kommt, mit den allernatürlichſten, unmittelbar dem Leben entnommenen Seelenlauten. Hölderlin hat dieſem Zuſammenklang von innigſter Empfindung und ſtrengſtem rhythmiſchen Maß ſeine herrlichſten Oden zu danken. Er erbte ihn von Klopſtock und Hölty. Empfindung, edle und zarte Empfindung, das war der andern

Jugendbrunnen, den Klopstock neben dem des Rhythmus erschloß. Ein Trunk aus diesem Brunnen muß die Lippe des Lesers netzen, ehe er diese Dichtungen vorträgt. Wir wollen versuchen, Klopstocks Ode „Die frühen Gräber" zu lesen.

Denken wir uns, einige Freundinnen, die landschaftlichen Sinn haben, wandeln mit uns durch die Sommernacht. Trunken von dem das Auge seltsam berauschenden Schattenreich, zu träumerisch tändelndem Spiel mit Worten erregt, erblicken wir plötzlich den Mond, an dem Silberwolken vorüberwallen. Wir rufen mit dem Dichter in getragenem, innigem Ton:

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!

Die zweite Zeile, welche die Lichtgestalt bei den holdesten Namen nennt, tritt etwas an Klang zurück, aber doch wiegen sich die Stammsilben der ersten beiden Worte noch auf gehobenen Tonflügeln, eine leise Schwingung entbebt mit „stiller Gefährt" zu dem ruhigen Hauch „der Nacht". Die Wolken ziehen schneller vorüber. Wir überlassen uns spielend der Täuschung, als eilte der Mond dahin. Etwas lebhafter im Beginn, dann wieder im frühern Tempo:

Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund.

Unser Wunsch ist erfüllt:

Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Die Rede hat eine Natürlichkeit der Frage, des Zurufs, daß man das Band des Takts nicht als Band empfindet.

Aber der Dichter liebt frischere Scenen. Ein Vergleich, einfach angeschlossen, zwischen der Sommernacht und dem Maimorgen bietet ihm eine absichtslose Gelegenheit, ein wahres Meisterstück von Naturpersonifikation zu entwerfen. Die Stimme gewinnt etwas hellern Klang:

Des Mais Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Tau, | hell wie Licht, | aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf rötlich er kommt.

Die Tonwoge, die sich in der dritten Zeile auf „Tau, hell wie Licht" zu ihrem Gipfel erhob, sinkt langsam in der vierten zurück. Auch selbst mit diesem lebensvoll lichten Morgenbilde thut sich das volle Herz nicht Genüge. Es kann nicht schwelgerisch zerfließend in der Naturseele aufgehen. Es muß in die Grenzen der Menschheit zurück, die nicht so eng gesteckt sind, daß es nur mit den Lebenden leben möchte. Die allumfassendste Empfindung, die Liebe, nimmt auch das vergangene Geschlecht mit in ihre Freuden auf. Wenigstens in der Erinnerung müssen die Hingeschiedenen das Opfer der Treue empfangen. Ach, sie verdienten es mehr, noch zu leben, als wir.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos.
O, wie war | glücklich ich, | als ich noch mit euch
Sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht.

Wieder hebt sich in „Edleren" langsam und schwer eine wundervolle Lautwelle, die in den Silben „leren" leise gebrochen abwärts sinkt, in „ach" seufzend aufsteigt, um wieder trauernd zu sinken. In der dritten Zeile ist wohl das „glücklich ich" etwas gezwungen und unter der Nötigung des Versmaßes gedichtet. Doch kann der Leser durch Pausen hinter „war" und „ich" etwas von dem Naturton einer unter Thränen stockenden Stimme andeuten; dann erhalten die Laute ihre vom Dichter gewiß durchempfundene und gewollte Geltung. Die letzte Zeile „Sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht" verschmelzt die Naturbilder der ersten und zweiten Strophe in magisch schönen Konsonanten- und Vokalklängen. Es ist alles ebenso einfach, wie voll unergründlicher Schönheit.

Gluck hat diese Ode als Quartett gesetzt. Er war ein Bewunderer Klopstocks, der alle Gegner des Dichters aufwiegt. Glucks Komposition der „Frühen Gräber" bewegt sich in den maßvollsten Tonschritten. Und doch hat sich die Vorleserin zu hüten, diesen auch nur annähernd nachzugehen. Das Goethische Wort „Halbgesang" meint nur diejenige Hälfte des Gesangs, welche Rhythmus und vokalisches Ausklingen heißt. Ein hi

und her fahrender Wechsel von Tonhöhe würde hier dasselbe sein, was Klopstock beim Schlittschuhlauf mit: „Zirkle nicht" abweist, Zwei Tonschritte über den Mittelton bis zur kleinen Terz aufwärts, zwei Tonschritte abwärts, das ist genug. Hier wird im Goethischen Sinne die erste und letzte Strophe deklamiert, die mittlere als Betrachtung nur recitiert. Alles schlecht Individuelle, jeder Anspruch auf Schein und Wirkung muß von der in uns einziehenden Seele des Dichters aufgesogen sein. Kein falsches Priestertum der Kunst darf hier die Naturweihe der Empfindung stören. Nirgends kommt ein schönes Organ weniger zum Mitsprechen. Die Eigentöne der Vokale, das leise Flüstern der Konsonanten reden schon so vernehmlich. Man kommt fast mit Hauchen aus, die ihren Weg vom Herzen zu den Lippen so leise wie möglich nehmen, um nicht die schlummernde Resonanz der Brusthöhle aufzuwecken. Der Schluß jeder Strophe bleibt sanft aushallend schweben. Alle ähnlichen Stimmungsgedichte, von Claudius: „Der Mond ist aufgegangen", von Goethe: „Füllest wieder Busch und Thal", von Uhland, Rückert, Geibel müssen sich anhören, als erklängen sie aus sich selber, wie Saiten einer Aeolsharfe, die von keinen Händen gerührt werden als den unsichtbaren der Luft.

Goethe.

Goethe sagt mit anmutigem Selbstlob: Ich war wegen eines glücklichen, freien, bedeutenden Vorlesens berühmt. Die ersten beiden Eigenschaften sind dem Vorleser bei keinen Dichtungen so unentbehrlich als bei Goethes Lyrik. Es ist die Charakteristik seiner Muse. Ohne ein ähnlich glückliches Treffen des Tons, ohne eine ähnliche Freiheit der Schönheitslinie, ohne die gewandteste innere und äußere Grazie ist es nicht möglich, auch das kleinste Gedicht von Goethe vorzulesen. Aber alle Goethischen Gedichte erziehen glücklicherweise zu der Kunst, die sie zu ihrer Lautmachung beanspruchen.

Betrachten wir zuerst das Werden Goethischer Klangbilder. In Werthers Leiden hat Goethe dem Altmeister der neuen Lyrik eine andachtsvolle Huldigung dargebracht. Klopstocks Frühlings-

feier ist die Ode, welche Lotte im Sinn hat, als sie in jener schönen Gewitternacht neben dem jungen Freunde am Fenster steht und, den Blick zu dem beruhigten Himmel richtend, leise den Namen des gefeierten Sängers ausspricht. „Ich erinnerte mich sogleich," schreibt Werther, „der herrlichen Ode, die ihr im Gedanken lag, und versank in dem Strom von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß."

Klopstocks Frühlingsfeier hat eine freiere Form als seine eigentlichen Oden. Sie ist die Brücke zu Goethes „Wanderer", zu dessen andern Gesängen in freien Rhythmen. Der Wanderer ist der gesündere Geistesbruder Werthers. Es ist Goethe selbst. Dasselbe schwärmerische Durchempfinden von Natur und Kunst, die rhythmische Gestalt der Wertherischen Prosa. Solche Gesänge kamen, wie uns „Dichtung und Wahrheit" erzählt, meistens laut zur Welt, auf Spaziergängen, im Wanderschritt, im Sprung von Fels zu Fels:

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort.
Und nach dem Takte reget
Und nach dem Maß beweget
Sich alles an mir fort.

Nach Takt und Maß! Das soll sich auch der Lautleser gesagt sein lassen. Früh mit den gereimten Poesien eines Flemming, Canitz, mit französischen Dichtungen, mit Tasso in Original und Uebersetzung bekannt, memorierte Goethe dieselben und deklamirte sie im Kreise der Seinigen. Auch die Weisen des Volkslieds umklangen sein Ohr. Aber, wie er schon als Kind mit seiner Schwester Klopstocks Messiade in leidenschaftlichem Pathos tragierte, so lernte er in der Schule von Klopstock in liebevollem Eifer den Göttertanz von Schritt zu Schwung. Hier ist für den „Halbgesang" der freieren Oden und Hymnen, ja für die freieren Reimdichtungen der einzige Schlüssel. Er schließt wahre Schatzkammern der Schönheit auf. Hier ist überall die stilvollste Klangmalerei, eine mit bewußtem Kunstgefühl zu verschiedenen

Wirkungen verschieden angewandte Messung, in welcher die abwärtssinkende Tonstärke in der Form des Daktylus ´ ⏑ ⏑, Trochäus ´ ⏑, Spondeus ´ – stets Fassung, Würde, Ruhe, leidendes Verhalten, Behagen, die ansteigende Tonbewegung in der Form des Anapäst ⏑ ⏑ ´, Jambus ⏑ ´, ansteigenden Spondeus – ´ Emporstreben, Handlung, Leidenschaft andeutet. Ebenso gesetzmäßig symbolisch wechselt der zweisilbige mit dem dreisilbigen Takt. Der Dichter beschleicht den beschwingten Taktlaut und fängt ihn mit dem glücklichsten Griff in seinen Vers ein. Es ist, als hätte er zeigen wollen, welche Perlen der Rhythmik schon in unserer Prosa versteckt liegen. Darum hat z. B. der Wanderer die Naturwahrheit der Prosa. Man kann an ihm, wie an so vielen Gedichten Goethes, lernen, naturwahr zu sprechen.

Der Wanderer ist die erste größere Dichtung Goethes in Klopstocks Schule. Ich will nur andeuten, wie ich den Anfang lesen würde. Ein Jüngling mit hellem, keuschem Blick für die Natur und für die Werke des Genius tritt hier auf. Der ruhige Brustton verkündet körperliche und geistige Gesundheit. Seine Rede, bald lebhafter erregt, bald tief aufatmend, hat einen vollen Puls. Ihm ist die junge Mutter ein Heiligtum, wie die Natur selbst. Mit frommer Scheu begrüßt er sie.

Gott segne dich, junge Frau,
Und den saugenden Knaben
An deiner Brust!

Nach solchem Gruß darf er in freundlich gutherzigem Ton die Bitte aussprechen:

Laß mich an der Felsenwand hier
In des Ulmbaums Schatten
Meine Bürde werfen,
Neben dir ausruh'n.

Es ist die einfache Frau eines Landmanns, die nun plaudert. Der Ton hebt sich entschieden von dem des Wanderers ab, nicht bloß zur Bezeichnung des Geschlechts, nein, zum Ausdruck der

reinſten, ganz in die nächſte Wirklichkeit verſenkten Naivität. Der Gruß des Wanderers hat ihr Vertrauen erweckt.

Welch Gewerb treibt dich
Durch des Tages Hitze
Den ſtaubigen Pfad her?
Bringſt du Waren aus der Stadt
Im Land herum?
Lächelſt, Fremdling,
Ueber meine Frage?

Der Vorleſer folgt nun dem Wink der ruhigen Trochäen, von denen die Worte beider Redenden getragen werden. Der Gang zum Brunnen beginnt. Das Geplauder der Frau hält ſich fortan immer im trochäiſchen Maß (– ⏑); die ſteigende Bewunderung des Wanderers hindert nicht, daß die geſchauten Bilder ſich in plaſtiſcher Deutlichkeit recitatoriſch ausprägen. Die Bewunderung ſtellt ſich dem Gegenſtand ferner, und ſo wird hier bald der Gegenſtand, bald die Empfindung des Betrachtenden mehr zum Ausdruck kommen. Welch eine Takt- und Klangmalerei hat hier der Vorleſer zu üben! Und doch muß alles wie ein inniges Lautdenken und Lautempfinden klingen, ein Monolog, in welchem jede Beziehung auf einen Zuhörer ausgelöſcht iſt.

Wie du emporſtrebſt
Aus dem Schutte,
Säulenpaar!
Und du, einſame Schweſter dort,
Wie ihr,
Düſtres Moos auf dem heiligen Haupt,
Majeſtätiſch trauernd herabſchaut
Auf die zertrümmerten
Zu euren Füßen,
Eure Geſchwiſter!

Es hieße dem Dichter vieles nehmen, wenn man dieſe Rhythmen beim Lautleſen nicht in voller Beſtimmtheit ausmeißeln wollte. Sie geben jeder Seelenbewegung, jedem Eindruck aufs

gefälligste nach. Sie bezeichnen bei allen ähnlichen Dichtungen gewöhnlich in den ersten Zeilen Tempo, Tonart und Auffassung. Z. B.

Harzreise im Winter.

Dem Geier gleich,
Der, auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittich ruhend,
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied.

In ähnlichem ruhigen Kreisen ohne merkbaren Wechsel von Tonhöhe, mit gedehnten Stammsilben wird zu lesen sein:

Grenzen der Menschheit.

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sät ꝛc.

Dagegen freudig erregt, mit raschen Taktpulsen:

Ganymed.

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!

Stürmisch bewegt, in langsamen großen Tonwellen:

Prometheus.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft ꝛc.

Man empfindet bei Versen, wie: „Wenn der uralte" am Schluß der Zeile etwas wie einen vollschwellenden Tropfen, der sich in der vorletzten Silbe elastisch zusammennimmt. Die

Metrik nennt solche Verse katalektische. Die Dipodie, eine Zweitaktzeile, müßte eigentlich klingen: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –. Der Leser hat hier Spielraum, entweder die Länge im letzten Fuß – ⏑ als Ueberlänge ausklingen zu lassen oder die letzte fehlende Kürze als Pause zu behandeln. Bei „Blitze" wird sich die letzte Art, bei „Wolken" die erste empfehlen.

An die odenartigen Gesänge Goethes schließen sich nun ganz eng die Klangbilder der kleinen gereimten Dichtungen an, welche, nicht immer von Strophenform eingehegt, wie liebliche Feldblumen emporschießen. Die Leserin denkt sofort an „Rastlose Liebe", „Auf dem See" (Und frische Nahrung, neues Blut), „Wanderers Nachtlied" und manche andere unvergleichliche Perlen der Lyrik, von einer Grazie und Bestimmtheit des Rhythmus, wie sie weder ein deutscher noch ein ausländischer Dichter im entferntesten erreicht hat. Selbst wo sich diese rhythmischen Kabinettstücke in Strophen binden, ist immer doch der Reiz des Rhythmus, mehr noch als der des Reims, der eigentliche Lebens- und Herzpunkt der Form. So in „Sehnsucht" (Was zieht mir das Herz so), im „Sommer" (Wie Feld und Au), „Frühzeitiger Frühling" (Tage der Wonne). Dieses Gebiet ist so sehr Goethes Alleinbesitz, daß alle andern Dichter, z. B. Heine, dagegen wie arme Schächer aussehen. Was soll man über das Vorlesen dieses Elfentanzes von Silben sagen? Was über die Grazie des Scherzes, des Jubels, der Wehmut, der Leidenschaft, welche jeden Ton verklären muß? Und doch sind es so dankbare Aufgaben für den Vorleser, wie nur irgend eine Ballade. Wenn die Leserin einem Exemplar von Goethes Gedichten, wie ich in manchen Häusern bemerkte, einen Platz in ihrer nächsten Nähe vergönnt, ist jede Anweisung überflüssig. Aber sie hört vielleicht über ihre Lieblinge nicht ungern sprechen, wenn ihnen neue Tugenden nachgerühmt werden. Sehen wir uns nichts weiter als „Rastlose Liebe" genauer an. Rudolf Westphal führt dieses Gedicht in seiner neuhochdeutschen Metrik unter den katalektisch jambischen Tripodien an (Zeilen von drei Jamben, von denen der letzte unvollständig ist). Es müßte also gemessen werden:

dem Schnee, dem Regen, ⏑ – ⏑ – ⏑ !

So würde hinter jeder Zeile eine Pauſe von einer Länge entſtehen. Ich würde lieber meſſen, wie Spohr komponiert hat:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ꝛc.

Kein Atemholen, keine Pauſe zwiſchen den Verſen als die flüchtige des Kommas. Der Choriambus, welcher auf dieſe Weiſe entſteht, verkettet die einzelnen Zeilen zu ſtürmiſchem Hin- und Herwogen. Unaufhaltſam rennt dieſe Bewegung in den Anapäſt (⏑ – –) hinüber: „immerzu, immerzu“.

Der Vorleſer muß auch hier ganz von der Empfindung des Dichters ergriffen ſein. Er wird einen verhüllten Ton anſchlagen, aus welchem die unruhigen Taktpulſe in ſchmerzlicher Deutlichkeit aufſpringen. Er wird leſen, als wäre das Gedicht etwa ſo geſchrieben:

Dem Schnee, dem Regen, dem
Wind entgegen, im
Dampf der Klüfte, durch
Nebeldüfte!
Immerzu! immerzu!
Ohne Raſt und Ruh!

Nun ſinkt die ſtürmiſch andrängende Taktſäule abwärts. Hier iſt katalektiſch zu meſſen, wie oben in „Wenn der uralte“:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ˥
Lieder durch Leiden
Möcht' ich mich ſchlagen,

mit intenſivem Ausdruck der widerſtreitenden Empfindung:

Als ſo viel Freuden des
Lebens ertragen!

ruhiger:

Alle das Neigen von
Herzen zu Herzen,

etwas langsamer:

Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

bewegter:

Wie soll ich fliehen? —
Wälderwärts ziehen? —

Ein kleiner Halt. Mit dem Ausdruck schmerzlich süßer Klage, in welcher der Uebergang zum folgenden liegt:

Alles vergebens!

Hier ist der Gipfel der Dichtung. Ihn bezeichnet die längste Pause derselben. Der Widerstreit von Schmerz und Lust, dem der Leser sich in unruhigem Wechsel hingab, wird endlich mit tröstlich freudiger Anschauung als beseligender Reiz erfaßt. Mit voll bejahendem Tone, der den Vokalen ihre ganze beruhigende und erhebende Schönheit entlockt:

Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Könnte man so sicher, wie der Takt den Leser leitet, auch die Stufen auf der Skala der Empfindungen verzeichnen! von unwirscher Selbstqual, schmerzlichem Entzücken, süßem Weh, banger Seligkeit, alle jene helldunkeln Mischungen, welche Romeo in das Wort einschließt: „So fühl' ich Lieb' und hasse, was ich fühl'." Wie leicht ist hier ein Fehltritt auf dem schmalen Steg, der zwischen Verstandeskälte und Theaterfeuer, zwischen Jubel und Bangen, allzu ernster Verzweiflung und zu leichtem Leidenschaftsspiel in der Mitte liegt! Es ist nicht möglich, diese reizenden Sommerfäden vollständig auf den Webstuhl der Anweisung zu bringen.

Es ist aber wenigstens möglich, klar zu machen, daß dem Vorleser bei dieser genauen und bewußten Messung, wie bei jeder Aufsparung künstlerischer Mittel, ganz andere Wirkungen zufallen, als wenn sich der Dichter in Willkür verthut.

Wo Goethe die Maske eines frühern Jahrhunderts oder des volkstümlich Beschränkten annimmt, thut er es mit vollem Bewußtsein. Das wird der Vorlesende immer beachten. Ohne eine schauspielerische Ironie sind diese Dinge nicht wiederzugeben. Knittelverse (z. B. in Hans Sachsens Sendung) waren Goethe ebenso gut eine bestimmte Vortragsweise für einen bestimmten Gegenstand, wie Hexameter. Spätere Dichter und noch heutige verharren krampfhaft in der Maske, tragen womöglich einen altdeutschen Rock, um nur etwas recht Volkstümliches, Urgermanisches zustande zu bringen. Selbst Klopstock erstarrte später in solcher Maske nordischer Mythologie. Bei Goethe fühlt man sofort die Verkleidung durch, so in der „Kriegserklärung": „Wenn ich doch so schön wär', Wie die Mädchen auf dem Land" oder in den Schnadahüpfeln „Freibeuter", „Schweizerlied". Er kostete fast alle Klangbilder aller Nationen durch. Aber in das Eigenste seiner Empfindung läßt er diesen Mummenschanz nicht eindringen. Hier bleibt er feinern Takt- und Maßgesetzen getreu, und das ist seine Größe und innere Wahrheit.

Wie hat er den Ton des Volkslieds in „Schäfers Klagelied", im „Bergschloß" durch feinere Messung geadelt!

Durch die unverbrüchliche Treue, die Goethe gegen den Geist des Jahrhunderts, gegen das neue Deutschland des freien Geistes, der Naturwissenschaft, der bildenden Kunst bewies, ist ihm das Götterlos zugefallen, in sich alle lebensfähigen Richtungen und Formen schöpferisch zu einigen und zu verklären, und vor dieser Welt von Mannigfaltigkeit, in der jedes zugleich ein Teil von dem Dichter und der ihn tragenden Menschheit ist, steht der Lautleser immer von neuem staunend da. Wir haben nur einen kleinen Bruchteil seiner Lyrik berührt, worin er einzig ist. Vor uns glänzt noch ein unerschöpflicher Schatz, hier von Strophendichtungen, dort von Elegien und Epigrammen, von romanischen, morgenländischen, neugriechischen, serbischen Weisen. Etwas von dieser schauspielerischen Vielgestalt, von Goethes Naturwahrheit wird sich dem Vorlesenden unvermerkt mitteilen, und so ist der Dichter zugleich neben Klopstock einer der großen Lehrer der Kunst, lyrische Dichtungen vorzutragen.

Schiller.

Der Vollender der Klopstock-Goethischen Geistesthat ist Schiller. Seine Lyrik fordert ebensosehr zum Lautlesen auf, wie sie die Begleitung der Musik abweist.

Wie gern und mit welcher innern, fast leidenschaftlichen Beteiligung Schiller selbst vorlas, erzählt er uns in seinen philosophischen Briefen. Julius (diesen Namen führt Schiller in jenem Briefwechsel) schreibt an seinen Freund Raphael: „Anschauung des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznahme dieser Eigenschaften.“ „Du hast Beispiele, Raphael, wie lebhaft ich sogar mit meinem Herzensfreunde um die Vorlesung einer schönen Anekdote, eines vortrefflichen Gedichts mich zanken kann, und mein Herz hat mir's leise gestanden, daß es dir dann nur den Lorbeer mißgönnte, der von dem Schöpfer auf den Vorleser übergeht.“ — Die Vollkommenheit wird auf den Augenblick unser, in welchem wir uns eine Vorstellung von ihr erwecken.

Schiller-Julius weiß es sehr wohl und sagt es auch, daß dieser Wiederschein des Edlen und Vollkommenen, der auf den Darsteller fällt, oft nur der Eitelkeit leuchtet, oft nur flüchtig auf der Oberfläche spielt. Aber ein dauerndes Wohlgefallen an der Mitteilung des Edlen und Trefflichen ist, wenn es nur der Sache gilt, nicht ohne einen bessern Gemütskeim zu denken, ebensowenig ohne die entwickelnde und veredelnde Einwirkung, welche diesem Keim durch das immer wiederkehrende Licht des Schönen und des Erhabenen zu teil wird.

Dieses sittlich erziehende und beglückende Teilhaben an der Vollkommenheit, welches Schiller beim Vorlesen empfand, wird nur da dauernd eintreten, wo die Dichtung durch Originalität und Tiefe, durch gediegenen Inhalt und vollendete Form nachhaltige Eindrücke erzeugt. Wie bald wird der Vorleser eines anfangs blendenden, im Grunde aber gehaltlosen Werkes überdrüssig! Wie sehr fühlt er, daß der Wiederschein dieser Gehaltlosigkeit auf ihn zurückfällt! Wie wird er dagegen nimmer müde, das Vortreffliche, auch wenn es nur ein lebenswahrer

Charakter, eine formell vollendete Fabel ist, unendlich oft zu wiederholen!

Wenn nun gar die tiefste Lebensweisheit, wenn eine Fülle von ewig wahren Gedanken, die, aus einem einzigen kraftvollen Seelenkern erwachsen, von der Wurzel bis zum Gipfel die Einheit und Gesundheit ihres Wuchses bezeugen, sich mit einer edeln Empfindung, mit einem satten, erschöpfenden Ausdruck, mit einem hinreißenden Rhythmus, mit einer mächtig ergreifenden Klangform paaren, dann muß eine alle diese Eigenschaften vereinende Dichtung schon darum zum Vortrage begeistern, weil sie ihren Darsteller mit der Binde des Sehers und Priesters schmückt, welche ihr Schöpfer trug. Etwas von diesem Priestertum wird jeden umstrahlen, welcher Schillers Dichtungen vorzutragen geweiht ist, und man wird es jedem tüchtigen und seelengesunden Schüler, welcher Schillers „Schlacht" oder die „Glocke" spricht, anmerken, daß sein Geist ein Festkleid angelegt hat.

Einige von Goethes lyrischen Dichtungen lesen sich am besten unter vier Augen. Es ist ein Hochgenuß, sie ebenso, wie sie entstanden, beim Taktschritt einer Fußwanderung durch Feld und Wald mit einem Freunde aus dem Gedächtnis auszutauschen. Einige enthalten einen so verlockenden Unterricht in der Kunst, zu lieben und liebend zu dichten, daß es kaum möglich ist, sie vor gemischten Lebensaltern erklingen zu lassen. Was Schiller nach der Anthologie schrieb, kann die ganze Welt hören. Hierin ist er ganz Klopstocks Sinnesbruder.

Es ist ihm verdacht worden, daß er nicht gleich andern Dichtern der musikalischen Komposition Texte geliefert hat. Eine Schrift, welche diese Seite beleuchtet, hebt unter andern vermeintlichen Gebrechen Schillers auch noch dies hervor, daß er in Methfessels Kommersbuch nur mit einem einzigen Liede vertreten sei. Gewiß war Goethe viel liederreicher. Er sagt selbst einmal zum Liebchen:

Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Blatt ist dein!

Die Tonkunst nahm dieses Wort als an sie gerichtet auf und erwiderte es mit der zärtlichsten Hingebung. Bei manchen

Texten nicht ohne Erhörung zu finden. Reichardt, Zelter, Curschmann, Schubert — der Bewerber waren viele. Aber fast immer lösten sich die unbeständigen Texte aus solcher Umarmung und sagten: nicht für ewig. Nur als Beethoven einigen („Herz, mein Herz", „Wie lieblich leuchtet", den Mignon- und Egmontliedern) die Hand bot, schlugen sie gerührt ein und sagten: für immer!

Communément les paroles, qui se chantent, sont mal entendues des auditeurs. Das sagt schon Corneille in seiner Vorrede zur Andromeda. Die Tonkunst verhüllt meistens die Worte so tief, daß sie schwer zu verstehen sind. Und das ist oft eine wahre Wohlthat. Denn viele Texte sind so überſinnlich sinnlich, daß eine junge Dame sie schwerlich zum Sprechen in den Mund nehmen würde. Sprödigkeit ist nicht die hervorragendste Eigenschaft des Gesanges. Das gesungene Wort hat ein Privilegium der Freiheit, weil es verschleiert auftritt. Das gesprochene Wort ist wahr, klar, derb, und wo es Unziemliches verschleiern will, richtet es sich nirgends mehr als beim Lautwerden in guter Gesellschaft. Wir wollen Schiller nicht darum geringer schätzen, daß er keine Scheffelischen Kneip- oder Hoffmannischen Volkslieder geschrieben hat. Zwar hat die ihre Mittel und Grenzen so oft verkennende Tonkunst eine Fülle von Noten an ihn verschwendet. Aber seine Texte, so gern Schiller selbst sie der Musik überließ, sind mit wenigen Ausnahmen ganz spröde, und schließen gar keinen andern Bund als mit dem Leser. Der Dichter nahm so viel Gedankengehalt auf der einen, so viel Klang und Rhythmus auf der andern Seite in seine Schöpfungen auf, daß er jeden unberufenen musikalischen Mithelfer wie durch einen unübersteiglichen Wall für immer von dem Heiligtum seiner Muse ausschloß.

Zum vollen genießenden Verständnis der oft großartigen Klangbilder vieler Schillerischen Dichtungen ist es für den Lautleser ratsam, sich wie bei Klopstock und Goethe ihr Entstehen und Wachsen zu vergegenwärtigen. Ererbt, aus dem Boden der Kunst- und Volkspoesie aufgenommen, ist von Schiller ebenso wie von Goethe die in Perioden gegliederte Strophe. Mit

Bewußtsein als neu und metrisch reformierend erfaßt, erarbeitet und in ganz ähnlicher Weise verwandt, wie von Goethe, ist das Beispiel und die Lehre Klopstocks.

Betrachten wir zunächst die erstere Form. Während Goethe muntere jambische neben leichten trochäischen Strophen von vier Takten, z. B.:

In des Papillons Gestalt
Flattr' ich nach den letzten Zügen, ꝛc.

daktylische Strophen in regelmäßigen Perioden neben schönsten unstrophischen Klangbildern in buntem Wechsel erklingen läßt, wählt Schillers Muse mit Vorliebe nach Höltys Muster — man hört letzteres heraus — ernste, schweratmige fünffüßige Trochäen. Die Stelle aus Höltys Elegie:

Wilhelm! Wilhelm! Sterbeglocken hallen
Und die Grabgesänge heben an,

klingt aus der „Kindsmörderin" wieder:

Horch! die Glocken hallen dumpf zusammen ꝛc.
Joseph! Joseph! auf entfernte Meilen ꝛc.

Fast überall Trochäen:

Ewig starr an deinem Mund zu hangen ꝛc.
Will sich Hektor ewig von mir wenden? ꝛc.

Unter diese fünffüßigen Trochäen mischen sich gelegentlich drei-, vier- und sechsfüßige. Es wird kaum eine solche Ausnahme eintreten, wenn nicht eine bestimmte Bewegung des Gedankens dadurch rhythmisch versinnlicht werden soll. Z. B.:

Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.

ies ist der Vordersatz der Strophe. Was thut nun der Dichter Nachsatz?

Fand das höchste Wesen auch kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit.

Im letzten Verse läßt Schiller, jedenfalls mit künstlerischer Absicht, einen Trochäus hinter „schäumt ihm" ausfallen. Der Leser wird denselben durch eine Pause ergänzen, welche den ungeheuren Aufschwung zum Begriff der Unendlichkeit andeutet. Der Klang verschwindet plötzlich wie ein Strom in eine Erdkluft, um an einer andern Stelle wieder hervorzubrechen. Diese rhythmischen Klangpausen wiederholen sich in andern Dichtungen strophischer Form. So ist der Schluß des Tauchers nicht mit Jordan und andern als ein Beispiel anzusehen, daß zwei Hebungen aufeinander folgen: den Jüngling bringt keines wieder; sondern hinter „Jüngling" ist eine Klangpause zu denken, welche folgende metrische Ausfüllung erlaubt:

Den Jüngling —— bringt keines wieder.
⏑ ⏓ ⏑ (⏓) ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

Schwerlich wird sich ein Schüler, welcher den Taucher deklamiert, diese wirkungsvolle Pause entgehen lassen. Auch in den unstrophischen Teilen der Glocke verwendet der Dichter dieses plötzliche Erstarren des Klangstroms, besonders nach strophischen Anläufen, zu bewundernswürdiger Malerei. Z. B.:

Und als wollte sie im Wehen
Mit sich fort der Erde Wucht
Reißen in gewalt'ger Flucht,
Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengroß! —

Man erwartet nach „Höhen" noch ein — ⏑ — ⏑ — ⏑ — (—). Auf einmal bricht der Dichter mit „Riesengroß" den Wellenlauf ab und läßt diese eine große Flutwoge über mehrere von der Ohrphantasie innerlich gezählte Maße hinwegbranden. Wie ein mattes Echo ertönt nun das „Hoffnungslos" mit einer ähnlich gemessenen Pause, und erst dann ringt sich der vierfüßige Trochäus mühsam empor. Ganz anders, wenn eine neue Reihe beginnt:

Leer gebrannt — ⏑ — (⏑)
Ist die Stätte — ⏑ — ⏑

Hier ist zweitaktig zu messen und danach zu lesen. Wieder erscheinen vier Takte:

Wilder Stürme rauhes Bette.
In den öden Fensterhöhlen
Wohnt das Grauen, (— ⏑ — ⏑ —)

Abermals ist hinter „Grauen" eine Klangpause zu denken, die sich noch einmal hinter „Hoch hinein" wiederholt.

Das sind alles rhythmische Formfeinheiten ersten Ranges, nur für denjenigen nicht vorhanden, welcher glaubt, daß der Rhythmus beim Lautlesen keine besondere Beachtung verdiene, oder daß unsere beiden größten Dichter sich nicht um Messung bekümmert haben. Freilich, der Meister, der sich früh als Jünger mit allen Mitteln seiner Kunst bekannt gemacht hat, ist sich der Anwendung derselben nicht immer bewußt. Aber für den Lautleser ist es schon ein Genuß der Nachempfindung, wenn er sich über Formmotive bei seinen Aufgaben ins klare setzen kann, und nur aus der Nachempfindung kann die bewußte Nachdichtung hervorgehen, welche man Vorlesen nennt. Mit welcher technischen, der Kunstzwecke sich klar bewußten Meisterschaft Schiller seine rhythmischen Schöpfungen aufbaute, werden wir uns später durch einen Metriker von Fach bestätigen lassen.

Schiller hätte diese Meisterschaft schwerlich erreicht, wenn er nicht wie Goethe in die Schule Klopstocks und der Alten gegangen wäre. Diese Schule ist in den frühsten Jugendgedichten Schillers erkennbar. Die Ode „Der Eroberer" (1777) mag unter jenem eigentümlichen rhythmischen Stampfen und Brausen entstanden sein, welches Petersen bei solcher Gelegenheit an Schiller beobachtete. Neben jenem Klopstockischen Klangbilde geht die reimstrophige Strömung her in seiner ersten Ode „An den Abend", in seinen Laura-Oden. Aber bald dringt in die trochäischen und jambischen Reimstrophen der daktylische Sprungtakt ein. So in der „Leichenphantasie":

Stolz wie die Roſſe ſich ſträuben und ſchäumen,
Werfen im Sturm die Mähne umher,

und umgekehrt miſcht ſich der Reim in das Klopſtockiſche Klangbild in der „Größe der Welt“:

Die der ſchaffende Geiſt | einſt aus dem Chaos ſchlug,
Durch die ſchwebende Welt | flieg ich des Windes Flug ꝛc.

Die Choriamben (– ⏑ ⏑ –) ſind zum Teil vortrefflich. Im ſpätern Leben Schillers begegnet uns das antike Klangbild, welches er, wie die „Größe der Welt“ beweiſt, zu volkstümlicher Geltung hätte bringen können, noch in der ſchönen Ode: „Der Abend“; dann in ſeinen Dichtungen im elegiſchen Versmaß, in den „Xenien“, im „Spaziergang“, im „Tanz“ und andern. Vielfach verwertet er, was er von Klopſtock und den römiſchen Dichtern gelernt hat, in ähnlicher Weiſe, wie es Goethe in ſeinen unſtrophiſchen Oden und Hymnen thut, nur noch mit größerer Energie, und führt aus jener Quelle ſeinen ſtrophiſchen und unſtrophiſchen Klangbildern eine Fülle von charakteriſierenden und malenden Rhythmen zu. Steigende und ſinkende, dreiſilbige und zweiſilbige Takte, kürzere und längere Verſe ſchmiegen ſich wie ein leicht umfließendes Gewand allen ſeeliſchen Geſtaltungen und ihrer Bewegung an. So energiſch iſt dieſe rhythmiſche Gelenkigkeit, daß man ſagen möchte, Schiller habe manche ſeiner Gedichte rhythmiſch durchkomponiert. Man denke an den „Flüchtling“, die „Schlacht“, die „Glocke“, den „Handſchuh“. Ein ſolches Mitgehen iſt nur dann tadelnswert, wenn es Naturgeräuſche durch auffallend alliterierende Konſonanten oder Wortfratzen ganz äußerlich wiedergibt. Im komiſchen Gedicht mag man ſelbſt dergleichen ertragen. Im übrigen iſt eine rhythmiſch malende Begleitung des Bildes und Gedankens einer der unwiderſtehlichſten Reize, welche der Dichter ſeiner Schöpfung mitgeben kann. Wer das rhythmiſche Gefühl der Jugend wecken will, thut wohl, ſie Dichtungen wie der „Flüchtling“, die „Schlacht“ leſen zu laſſen. Welch eine draſtiſche, zugleich reinſeeliſche Malerei in folgenden Verſen des „Flüchtlings“:

Frisch atmet des Morgens lebendiger Hauch;
Purpurisch zuckt durch düst'rer Tannen Ritzen
Das junge Licht und ängelt aus dem Strauch;
In goldnen Flammen blitzen
Der Berge Wolkenspitzen.
Mit freudig melodisch gewirbeltem Lied
Begrüßen erwachende Lerchen die Sonne,
Die schon in lachender Wonne
Jugendlich schön in Auroras Umarmungen glüht.

Alle diese Morgenbilder, bald in ruhigem Wandel, bald in flüchtigem Tanz, scheinen von der Natur selbst, der „Stummen", die an des Dichters Brust Sprache fand, ihren Rhythmus mitbekommen zu haben. Ja, der junge Schüler lernt durch diesen Rhythmus zugleich das Naturschöne empfinden.

Es gibt keinen bessern Lehrer in der Kunst des Lesens als jenes Gefühl des Teilhabens an dem Vollkommenen, wie es Schiller-Julius beim Vorlesen empfand. Diesem Gefühl voraus geht die Bewunderung für das, was wir lesen. Sie durchdringt, sie durchlebt und „erkennt" die Schöpfung des Dichters. Und so mag es denn gerechtfertigt erscheinen, wenn ich in der Kürze zwei Klangbilder Schillers auf ihre rhythmische Vollendung ansehe.

Die „Schlacht" ist eine Vorläuferin der „Glocke". Ein Stück Leben der Menschheit, aus nächster Nähe, von erhabener Höhe erschaut. Sie ist auch die metrische Vorläuferin der „Glocke". Noch herrscht die unstrophische Form vor. Der Bau ist viel regelloser, aber schon setzen sich, wie in dem Hymnus, „Der Triumph der Liebe", festere refrainhaltige strophische Mittelglieder an. Sie stehen wie Observationspunkte über dem schaurigen Hin- und Herwogen der Tiefe. Man wird sie leicht erkennen.

Gott befohlen, Brüder,
In einer andern Welt wieder.

Dann:

Der Tod ist los — schon wogt der Kampf ꝛc.

Vor und zwischen diese retardierenden, zusammenhaltenden Glieder stellt der Dichter die einzelnen Momente der Schlacht. Schon Anmarsch und Aufstellung sind rhythmische Meisterstücke. Schwere Trochäen beginnen. Sie könnten fünffüßig abgeteilt werden. Aber der Dichter hat durch die Teilung in zwei Zeilen den langsamen und stockenden Gang des Marsches andeuten wollen. Ein jambisch-anapästischer Anfang blitzt auf:

Zum wilden eisernen Würfelspiel.

Wieder sinkt das Versmaß in den schweren Trochäus zurück:

Streckt sich unabsehlich das Gefilde.

Man hört im folgenden den Galopp des Pferdes. Wie wirken die paar Anapäste und Daktylen!

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major.

Die beiden lebendigsten und schrecklichsten Kampfscenen werden von zwei festern strophischen Gliedern in die Mitte genommen. Anfang, Mitte und Schluß sind deutlich gegliedert. Hier liegt schon ein Keim jener Kompositionsweise des griechischen Nomos vor, welche in der „Glocke" ihre Vollendung erreicht. Letztere ist das größte rhythmische Meisterwerk aller Zeiten und Völker. Ich freue mich, mein Urteil durch eine Autorität, wie die von Rudolf Westphal, stützen zu können. Ebenso genau mit der griechischen, wie mit der alt- und mittelhochdeutschen Metrik bekannt, hat Westphal Schillers und Goethes Dichtungen nach ihren strophischen Vorzügen gewürdigt und kommt zunächst zu dem Resultat, daß Schillers Glocke als rhythmisches Meisterwerk in der deutschen Poesie nicht ihresgleichen habe. „Und wer die griechischen Formen nicht einseitig für etwas Höheres hält, als unsere nationaldeutschen Maße, dem dürfte es schwer fallen, auch bei Pindar und Aeschylus, den anerkannt größten rhythmischen Künstlern der Griechen, ein Seitenstück von gleichen Vorzügen aufzufinden." „Schiller vereint in seinem Liede von der Glocke die strophische Kompositionsmanier

mit der strophenlosen nicht etwa so, daß durch dieselben zwei aufeinander folgende Gedichte gebildet würden, sondern so, daß sie sich gegenseitig durchflechten."

Zehn trochäische Strophen sind die Säulen, die den ganzen Bau tragen. „Es sind die einzelnen Momente, in welchen die Arbeit des Glockengusses von dem Augenblicke an, wo die Form fertig geworden, bis zur endlichen Vollendung sich vollzieht. Alles ist dem Meister in den Mund gelegt." Gerade so würde, abgesehen von dem Gewande der Dichtung, mit dem seine Worte umgeben sind, ein Glockengießer zu seinen Gesellen reden können. Diese zehn Strophen sind ein in sich abgeschlossenes Gedicht, welches aus dem Rahmen des Ganzen sich vollständig loslösen ließe. Auch die zwischen den Strophen stehenden Partien sind Worte, welche der Meister an seine Arbeiter richtet. Das ganze Lied von der Glocke ist ein lyrisches Gedicht in der Form eines dramatischen Monologs. „Und schon deshalb dürfte es principiell nicht zu billigen sein, daß man es verschiedentlich versucht hat, dasselbe als Kantate mit Einzelgesängen, verschiedenen Stimmen und Chören in Musik zu setzen." Das Ganze gliedert sich nach Westphals Analyse in drei Teile, wie der griechische Nomos der antiken Poetik: in den Eingangsteil (Archa), den Mittel- und Hauptteil (Omphalos) und den Schlußteil (Sphragis).

Der Eingangsteil enthält die ersten vier Strophen, zwei trochäische Arbeits- und zwei je zwölfzeilige jambische Betrachtungsstrophen, welche sämtlich sich wie Strophe und Gegenstrophe eines griechischen Chors aufbauen. Auf den Hauptteil, die Mitte, kommen sechs trochäische Arbeitsstrophen mit den ihnen anhängenden strophenlosen Partien. Jede der Arbeitsstrophen steht mit dem auf sie folgenden Bilde des Familien-, dann des Gemeindelebens in ungesuchtem, aber innigem Zusammenhange. Zuerst sind die freudigen (Taufglocke, Trauungsglocke), dann die traurigen Glockentöne des Familienlebens (uerglocke, Totenglocke) mit dichterischen Bildern gedeutet, d an die freudigen (Ruhe- und Vesperglocke), die traurigen (Auf- r rglocke) des Gemeindelebens.

Der Schlußteil beginnt mit der vorletzten trochäischen Ar-

beitsstrophe. Darauf folgt eine kurze strophenlose Partie: die Taufe der Glocke und die Bezeichnung ihres regelmäßigen Gebrauchs als Kirchensonntagsglocke. Dann folgt eine längere, 28 Zeilen einnehmende jambische Strophe, welche den beiden zwölfzeiligen jambischen Strophen des Eingangteils entspricht. In diesen wird der hohe Beruf der Glocke als einer Stimme von oben, als ernsten Mahnerin an die Flüchtigkeit der Zeit, des Irdischen geschildert, fürwahr eine Auslegung des in ihren eintönigen Schlägen gepredigten Textes, mit der sich jede Farbe des Glaubens und selbst der Glaubenslosigkeit auf der ganzen bewohnten Welt einverstanden erklären kann. Wie in der Mahnung: bete und arbeite! hat die Arbeit das letzte Wort in der Dichtung. Sie schließt mit der trochäischen Arbeitsstrophe:

Jetzo mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock' mir aus der Gruft.

Wie man in jedes architektonische Kunstwerk mit einer Art von Ehrfurcht tritt, so wird der Einblick in diesen rhythmischen Meisterbau dasjenige Gefühl der Weihe wecken, welches zur Wiedergabe des Vollkommenen die erste Vorbereitung ist. Ich schließe hier an, was im allgemeinen nächst dieser Vorbereitung zur Vorlesung der „Glocke" als unerläßlich erscheint. Man muß in jedem Augenblick heraushören: es ist der lebenskundige, geprüfte und weise Meister, welcher hier spricht. Sonst würden einzelne Stellen kaum zu rechtfertigen sein. Warum an die Flucht der Erscheinungen, der Illusion in dem Augenblicke, wo sie gepriesen werden, elegisch klagend erinnern, wenn nicht auf der Höhe des Lebens, auf welcher der Meister steht, der Wandel alles Irdischen ebensosehr betont werden sollte wie die Schönheit der Erdenfreuden? Diese hohe Klarheit, wie schon in dem Kapitel über die Recitation angedeutet wurde, dieses Maß, welches bei dem liebevollsten Eingehen in alles Menschenglück nie das ewige Gesetz der Vergänglichkeit vergißt und darum mild und ernst zur Besonnenheit im Familien- und Gemeindeleben mahnt, muß den Grundton des Vortrags stimmen, aus dem man nie mit völligem Vergessen, wer hier spricht, in grelle

Realistik hinausstürmen darf. Alle diese Weisungen sind schon in der äußern Gliederung enthalten, mit welcher die höhern Forderungen der innern Form im echten Kunstwerk durch ein feines, aber festes Band unauflöslich verbunden sind.

Ich nehme an, ich spreche zu Schülern, indem ich nun versuche, zwei Dichtungen Schillers aus der Gattung des Erhabenen mit kleinen Winken zu versehen, die vielleicht für das Vorlesen derselben zu benutzen sind.

Eines der genialsten Jugendgedichte Schillers ist die „Größe der Welt".

Die Pilgerin Phantasie, ausgestattet mit der Flugkraft des Windes, will das Weltall auf seine Unermeßlichkeit prüfen. Sie schildert, während sie rastlos forteilt, ihre kühne Fahrt durch die Himmelsräume. Sie will erst Anker werfen, wo kein Hauch mehr weht

Und der Markstein der Schöpfung steht.

Sterne sieht sie erstehen, sieht, wie sie von Sonnen angezogen ihren Umlauf beginnen. Sternenleere Räume durchfliegt sie. Sie beschleunigt ihren Flug zur Schnelligkeit des Lichts. Neblichtrüber Himmel schwebt an ihr vorüber. Es sind ferne Welten, die im Vergleich zu dem Ocean von Sternen, den sie durchsegelt, wie Fluten im Bach ihr nachstrudeln.

Sieh, den einsamen Pfad wandelt ein Pilger mir
Rasch entgegen —

Es ist der Gedanke, der „Adlergedank", welcher gleichfalls das Unendliche mit dem Endlichen messen und begreifen will. Er ruft die Phantasie an:

Halt an, Waller, was suchst du hier?

Sie antwortet:

„„Zum Gestade
Seiner Welt meine Pfade!
Segle hin, wo kein Hauch mehr weht
Und der Markstein der Schöpfung steht!""

„Steh, du segelst umsonst — vor dir Unendlichkeit!"
„„Steh, du segelst umsonst — Pilger, auch hinter mir! —
Senke nieder,
Adlergedank, dein Gefieder!
Kühne Seglerin Phantasie,
Wirf ein mutloses Anker hie.""

In welchem Ton werden diese Pilger, die körperlos durch den unermeßlichen Raum eilen, zu sprechen sein? Es gibt einen Geisterton, mit dem man die Seelen Verstorbener sprechen läßt. Klanglos wie aus weiter Ferne entringen sich die Worte den Lippen, als hätten die Sprachwerkzeuge ihren Dienst verlernt. Gibt man diesem klanglosen, öden, träumerisch entrückten, leisen Ton einen Anflug von Kühnheit, denn Wille und Wissensdrang scheinen die einzige treibende Kraft dieser Pilger zu sein, so wird man dem innern Bilde des Dichters nahe kommen. Langsam und edel schwingen sich die Worte von Maß zu Maß. Und doch ist ein feiner Unterschied zwischen den Pilgern auszudrücken. Die Phantasie ist vom Dichter als die ahnende und glaubende gezeichnet. Sie erkennt den „schaffenden Geist" schon während des Flugs staunend an. In den Worten:

Zum Gestade
Seiner Welt meine Pfade!

liegt ein Glaubensbekenntnis des Idealismus, nicht minder schön in seiner Einfachheit, als ein ganzer Himmel voll anbetender Cherubim es singen könnte. Der „Gedanke" dagegen hat etwas Unbedingtes im Ton. Sein Ruf: „Halt an", verträgt eine lebhaftere Färbung.

In der „Größe der Welt" ist das mathematisch Erhabene des Raums dichterisch verherrlicht. Die Empfindung des Vorlesers redet vor dem Erhabenen nur leise. Anders beim Vortrag einer andern Gattung des Erhabenen, wie sie in Schillers „Schlacht" zu energischem Ausdruck kommt.

Das Furchtbare wird erst zum Furchtbaren durch die lebhaft und bis ins Mark getroffene Empfindung. Es gibt ein mit Hornhaut gepanzertes stumpfes Heldentum. Wir werden

es als Kulturmenschen nicht so hoch halten wie jenes, welches, feiner organisiert, mit Banden der Liebe ans Leben geknüpft, das Leben für eine gerechte Sache aufs Spiel setzt. Ein solches Heldentum hat Schiller in der „Schlacht" gezeichnet. Es sind wackere Krieger, die hier todesmutig in den Kampf gehen. Man denkt etwa an den von Strapazen und Märschen erschöpften Heeresteil Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen. Es sind Söhne des Volks darunter, Männer, die ihr Liebstes in der Heimat zurückgelassen haben. Mit dem Tod im Herzen rufen sie noch einen Gruß an ihre Braut oder Gattin dem treuen Freunde zu, und dieser hat mitten in all dem Graus noch ein Wort der Liebe für den sterbenden Kameraden. Sie wissen, was auf dem Spiel steht, aber sie gehorchen dem Kommando ihres Führers und denken an den ewigen Führer, der die furchtbare Tragödie der geschichtlichen Kämpfe, des Kriegs vor die Segnungen des Friedens setzte. Und der Dichter spricht diesen Soldaten den Sieg zu.

Langsam, mit rhythmischen Pausen nach der ersten und zweiten Zeile, mit hörbarem Marschtakt im Ton, wird der Vorleser beginnen:

Schwer und dumpfig,
Eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.

Man braucht nicht dumpf, nur ernst und gehalten zu sprechen. Man sagt sich entschlossen, zu welchem Beginnen man die grüne Ebene beschreitet.

Zum wilden eisernen Würfelspiel
Streckt sich unabsehlich das Gefilde.

Es klingt etwas vom Witz des Furchtbaren an, wenn das Kriegsglücksspiel ein Würfelspiel genannt wird. Der Ton färbt sich dämonisch. Es ist ein erhabener Humor in dem Bilde, ähnlich wie im Tell, wenn der Fischer den sturmempörten See eine furchtbare Wiege nennt. Bei „eisernen" denkt die Phantasie ebensosehr an eiserne Notwendigkeit wie an eiserne Kugeln. Die folgenden Zeilen:

Blicke kriechen niederwärts,
An die Rippen pocht das Männerherz

sind nicht leicht zu treffen. Der Dichter hat nicht verschweigen wollen, daß, wie es in der Soldatensprache heißt, „der Schuß einmal bei jedem herauskommt". Die hier dem Tod ins Gesicht sehen, sind nur sterbliche Menschen mit Phantasie und Nerven. Aber es sind Männer, die ihm ins Gesicht sehen. Es ist ratsam, den Ton edel abzudämpfen wie zu einem Geständnis, das sich nicht umgehen läßt, mit leichtem Stocken hinter „Blicke" und „Rippen" etwas leiser und schneller zu sprechen, um das „Männerherz" zu erreichen. Die hellen I- und E-Laute begünstigen ein rascheres Tempo. Dagegen hat der Dichter durch die nun folgenden O-Laute in

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major

(natürlich absichtslos) dafür gesorgt, daß das Jagen des Majors nicht auch den Leser zum Jagen veranlaßt. Die Front wird länger, wenn man nicht zu schnell mit dem Jagen fertig ist. Die hohlen Totengesichter, an denen Viehoff Anstoß nimmt, bedürfen keiner Macbethischen Furchtüberpinselung durch Klangmalerei. Auch der Hunger macht hohl und bleich. So schildert der Chorus in Shakespeares Heinrich dem Fünften die englischen Krieger:

die trüben Mienen
Auf hohlen Wangen und, vom Krieg vernutzt,
Die Röcke stellen sie dem schauenden Mond
Als grause Geister dar.

Es ist auch in Schillers „Schlacht" sogleich davon die Rede, daß die Männer keineswegs ihre straffe Haltung verlieren. Da ertönt Kommandoruf erschallt:

Halt!
Und Regimenter fesselt das starre Kommando.

Ich hörte das „Halt!" einmal von einem deklamierenden Schauspieler als wirkliches Kommando hinausschreien. So weit

darf die Natürlichkeit nicht gehen. Der Dichter hört den Kommandoruf und gibt ihn als einen gehörten wieder. Der Vorleser würde durch ein laut geschrieenes „Halt!" die Harmonie der Teile zerreißen. Auch er gibt nur ein Echo des wirklichen Kommandos. Nach einer kleinen Pause treten die schön malenden Worte in gedämpftem Ton über die Lippen:

Lautlos steht die Front.

Nun beginnt der Vormarsch und Angriff. Mit großen lyrischen Zügen, ohne kleinliche Realistik, leitet der Dichter ihn ein. Wie ein unsichtbar mitkämpfender Gott ist er mitten in den Schlachtreihen, rufend, antwortend, jetzt ein einzelner, jetzt eine Schar, jetzt das ganze Heer, tröstend, ermutigend, warnend, in dramatischer Gegenwart mithandelnd und immer wieder das grause Bild, wo es in Gefahr ist, sich zu zersplittern, zusammenfassend mit Götterhand.

Der herrliche Rhythmus der folgenden Verse:

Prächtig im glühenden Morgenrot,
Was blitzt dort her vom Gebirge?

steht in einem starken Kontrast zum Rhythmus des Eingangsteils. Es liegt eine Art dämonischer Lust darin, daß der ästhetische Eindruck, den das feindliche Heer macht, das Prächtige der Erscheinung, das Blitzen der Bajonette, das glühende Morgenrot den Soldaten in die Sinne gerückt wird. Wir werden diese ästhetische Freude recht lebhaft auszudrücken suchen, auch selbst in den Worten:

Seht ihr des Feindes Fahnen wehn?

Um so wirksamer wird die Stimme zu dem Ton ruhiger Entschlossenheit in der Antwort zurückkehren:

Wir sehn des Feindes Fahnen wehn,

d zu dem schlichten, innigen, leisern Abschiedswort:

Gott mit euch, Weib und Kinder!

Wieder lockt der Dämon in das Delirium der Kampfluſt. Geſang, Muſik ertönt, ein jauchzendes Aufſpiel zum furchtbaren Todestanz, Trommelwirbel, Pfeifenklang. Mit kraftvoller Ausprägung des Takts und der Laute werden die folgenden Verſe erklingen. Der Leſer muß ſelbſt von der wilden Luſt, welche alles, was am Soldaten ſterblich iſt, noch einmal zu ungeſtümer Kraft zuſammenrafft, ergriffen erſcheinen:

Luſtig! hört ihr den Geſang?
Trommelwirbel, Pfeifenklang
Schmettert durch die Glieder;
Wie brauſt es fort in ſchönem, wilden Takt!
Und brauſt durch Mark und Bein.

Aber die Seele des Heeres kennt noch eine andere Muſik, die wie ein Choral erklingt, höher, ſtärker als all das Brauſen des wilden Takts:

Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!

Klang der Abſchiedsgruß an Weib und Kinder warm und innig in die Ferne, ſo erſchallt dieſes „Gott befohlen“ laut zu den Gefährten, den Brüdern in Not und Tod, die mit ihnen vor den Pforten der Ewigkeit ſtehen. In dieſem gewaltigen Ton wird der höchſte Moment des erſten Akts der Tragödie bezeichnet. Eine längere Pauſe. Der Artilleriekampf beginnt. Es iſt ein Kampf aus der Ferne. Der Ton faßt und ſenkt ſich zur Schilderung von Maſſenbildern:

Schon fleugt es fort wie Wetterleucht',
Dumpf brüllt der Donner ſchon dort,
Die Wimper zuckt, hier kracht es laut,
Die Loſung brauſt von Heer zu Heer —

Ein kurzer Halt, der Ton bleibt in der Schwebe. Ein mutvoller Ruf löſt ihn ab, ohne zu hell herauszutreten:

Laß brauſen in Gottes Namen fort,
Freier ſchon atmet die Bruſt.

Mit großer Kunst stellt nun der Dichter retardierende Zwischenglieder auf, welche durch dunkel gedämpften Ton wie ein Hintergrund des Gemäldes zurücktreten werden. Verloren in den grausen Anblick spricht der Leser in sich hinein:

Der Tod ist los — schon wogt der Kampf,
Eisern im wolkigen Pulverdampf,
Eisern fallen die Würfel.

Die Klangfarbe wird heller. Der Infanteriekampf beginnt. Vordergrund. Der Ausdruck des Vortrags wird lebendige Schilderung, der unruhig stockende und wechselnde Rhythmus erhält eine schreckliche Ordnung bei der Massenvernichtung.

Nah umarmen die Heere sich,
Fertig! heult's von P'loton zu P'loton.
Auf die Kniee geworfen
Feuern die Vordern, viele stehen nicht mehr auf,
Lücken reißt die streifende Kartätsche,
Auf Vormanns Rumpf springt der Hintermann,
Verwüstung rechts und links und um und um,
Bataillone niederwälzt der Tod.

Die beiden Silben „Fertig" werden ähnlich wie oben „Halt" als Echo des wirklichen Rufs gleich lang gedehnt erschallen, wie man zu weit entfernten hinruft. Was in „heult's" so stark geschildert ist, muß in dem Ruf angedeutet werden, sonst würde die Einheit der Vorstellungen gefährdet sein.

Wieder schöpft die Dichtung in einem strophischen Ansatz Atem. Sie blickt über und um sich. In dumpfem Ton spricht der Leser das Ergebnis aus:

Die Sonne löscht aus, heiß brennt die Schlacht,
Schwarz brütet auf dem Heer die Nacht —

Dann stöhnt der Ruf, der das erste Mal so todesmutig erscholl, wie von verzweifelt Ringenden, die in Todesnot und Todesgewißheit versinken:

Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!

Die zweite Scene des Vordergrunds, welche in diesen Chor jäh hineinfährt, erfordert die höchste innere Beteiligung des Lesenden. Er sieht, was er liest. Er hört die Stimmen sprechen und gibt getreu die Laute wieder, und doch ist noch ein Unterschied zwischen diesem Wiedergeben und dem wirklichen Sprechen der Personen. Der Freund wird in Wirklichkeit vielleicht in dem furchtbaren Lärm der Schlacht lauter klagen, schreiend versprechen. Der Vorleser wird wieder nur das Echo geben. Denn der kurze ergreifende Dialog steht im Rahmen der Schilderung, nicht des Dramas.

Hoch spritzt an den Nacken das Blut,
Lebende wechseln mit Toten — der Fuß
Strauchelt über den Leichnamen —
„Und auch du, Franz?“ „„Grüße mein Lottchen, Freund —““
Wilder immer wütet der Streit;
„Grüßen will ich!“ — Gott! Kameraden, seht!
Hinter uns wie die Kartätsche springt! —
„Grüßen will ich dein Lottchen, Freund!
Schlummre sanft! wo die Kugelsaat
Regnet, stürz' ich Verlass'ner hinein.“

Schiller hat die Worte: „Gott! Kameraden, seht 2c.“ als die Worte eines dritten in den Dialog geworfen. Der Freund ist ganz bei dem sterbenden Kameraden. Die Stimme jenes dritten muß sich deutlich von dem leiser zu sprechenden Dialog abheben. Eine längere Pause bezeichnet das Ende des Hauptteils, des zweiten Akts.

Hieher, dorthin schwankt die Schlacht —
Finstrer brütet auf dem Heer die Nacht —
Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!

Diesen dritten Refrain würde ich mit dem Ausdruck einer letzten verzweifelten Anspannung aller Kräfte, einer gewaltigen Siegeshoffnung sprechen, um den im nächsten Augenblick durch den Reiterangriff vollendeten Sieg zu erklären. Die Pause zwischen diesem und dem nächsten Stück wird kürzer sein. Die Stimme leiht

sich nun einer lebhaft realistischen Zeichnung, das Tempo malt den Angriff, die Eile der Adjutanten, alles ist noch Beobachtung, Spannung, der Ton bleibt schweben bis zum Ruf: „Viktoria, Brüder!“

Horch! was strampft im Galopp vorbei?
Die Adjutanten fliegen,
Dragoner rasseln in den Feind,
Und seine Donner ruhen — —
Viktoria, Brüder!
Schrecken reißt die feigen Glieder,
Und seine Fahne sinkt.

Die beiden nächsten Verse wiegen sich gesangmäßig in festem Takt, in vollem Mittelton:

Entschieden ist die scharfe Schlacht,
Der Tag blickt siegend durch die Nacht.

Man kann diese Zeilen als Triumphgesang fassen. Er wird sich von Reihe zu Reihe verbreiten. Trommeln und Pfeifen fallen ein:

Horch, Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang!
Lebt wohl, ihr gebliebenen Brüder,
In einer andern Welt wieder!

Dieser letzte Refrain ist vielleicht das Schwerste im ganzen Stück. Die Freude des Siegs läßt keinen jähen Abfall der Stimmung zu. Alle männliche Kraft, alle Kameradentreue, die der Vorleser im Herzen hat, wird in die Worte „Lebt wohl“ ausströmen, noch keine Trauer. Diese bleibt denen, welche, über einen Namen in der Totenliste oder ein schwarzes Siegel erbleichend, das Lebewohl mit tausend Thränen wiederholen müssen.

Sechzehntes Kapitel.

Vortrag von epiſchen Dichtungen.

Es würde uns wunderlich vorkommen, wenn jetzt ein Rhapſode epiſche Dichtungen höhern Stils mit Begleitung von Muſik abſingen wollte. Wir würden die Eintönigkeit nicht ertragen, wenn er mit der nötigen Ruhe ſänge, die Unruhe nicht, wenn er ſich mit Zuthat von Melodie und Harmonie der modernen Tonkunſt anſchmiegen wollte. Soll überhaupt in unſerer Zeit von einem Vortrage des Epos die Rede ſein, ſo muß es geſprochen werden. So hat Klopſtock ſeine Meſſiade, Goethe Hermann und Dorothea, Voß' Luiſe und Homerüberſetzung vorgeleſen und ſo ſpricht Jordan ſeine Nibelungen. „Ich wünſchte in allem Ernſt," ſchreibt Schiller an Böttiger, „es kämen in dieſer ſpekulationsluſtigen Zeit einige gute Köpfe auf den Einfall, ein Gedicht, wie unſer Hermann und Dorothea iſt, von Dorf zu Dorf, auf Kirchweihen und Hochzeiten zu recitieren und ſo die alte Zeit der Rhapſoden und Minſtrels zurückzurufen." Er war jedenfalls von dem Gedanken zurückgekommen, den er in betreff ſeines geplanten Epos „Friedrich der Große" gegen Körner äußerte: „Singen muß man es können, wie die griechiſchen Bauern die Iliade, wie die Gondolieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem." Will man ſich im Altertum ein Vorbild ſuchen, ſo möchte Herodots Vorleſung aus ſeinen Geſchichtsbildern unſerer Vortragsweiſe näher liegen, als das Abſingen von Rhapſodien, bei welchen in der Blütezeit des Epos die Muſik ſich ſo unumgänglich zum Verſe geſellte, daß Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik ſagen konnte, das heroiſche Zeitmaß (der Hexameter) verlange eine muſikaliſche Begleitung. In ſpäterer Zeit recitierten bei Feſten griechiſche Rhapſoden, ohne zu ſingen.

Das Epos hat einen weitläufigen Grundbeſitz. Da es ſich in ihm zunächſt um den Inhalt, um vergangene Begebenheiten

handelt, die den Hörer fesseln sollen, so wird an den Grenzen der ausgedehnten Gattung die Form an Gewicht gegen den Inhalt zurücktreten.

Wir werden nicht zugeben, daß ein lyrisches Gedicht in Prosa geschrieben werde. Die Streckverse Jean Pauls waren der Einfall eines Humoristen. Der Rhythmus des Verses ist zum Ausdruck der lyrischen Stimmung unerläßlich. Wir werden dagegen sehr wohl zugeben, daß uns vergangene Thatsachen in Prosa erzählt, ebensogut wie wir zugeben, daß gegenwärtige Handlungen uns in dramatischer Prosaform vorgeführt werden. Was die Form an Stil verliert, gewinnt sie oft an Natürlichkeit, was der Inhalt an Form verliert, gewinnt er oft an Klarheit und Glaubwürdigkeit. So wünschte Goethe, der doch einmal meint, daß alles Poetische schon rhythmisch gedacht und angelegt sein sollte, beim Erscheinen der Simrockischen Nibelungen-Uebersetzung, die Dichtung auch einmal in Prosa übersetzt zu sehen, um mit Weglassung aller überflüssigen Verse den eigentlichen Inhalt besser zu Gesicht zu bekommen; und auch von Homer hat er gemeint, wenigstens zeitweise, daß derselbe am besten in Prosa übersetzt würde. Wilhelm Osterwald hat die mittelhochdeutschen Epen trefflich in Prosa nacherzählt, die Odyssee in Prosa übertragen, und es bleibt so viel innere Form bei diesen Uebertragungen übrig, daß man wenigstens bei den erstern die poetische Form nicht vermißt. Schon das Versmaß des Epos scheint in der Neuzeit einer sehr schwankenden Wahl ausgesetzt zu sein. Bürger übersetzt die Iliade anfangs in Jamben, dann in Hexametern; Voß, Wiedasch, Donner und andere halten am Hexameter fest, Gravenhorsts Umdichtung wählt jambische Strophen. Wilhelm Jordan bedient sich statt der Nibelungenstrophe mit einem gewissen Bewußtsein des Stabreims; W. Wegener greift in seiner Umdichtung des Nibelungenlieds wieder zur alten Strophe, Ad. Schröder zu den Ottave Rime. Altdeutsche Reimp re, Knittelvers, Trochäen, gereimte und reimlose fünffüßige J mben, alle Maße bieten sich an und keines scheint einer unbed gten Bevorzugung sicher zu sein. Redwitzens Sonettstrophen i Liede vom neuen deutschen Reich lesen sich ebensogut vor,

wie die fünffüßigen reimlosen Jamben von Tennysons Enoch Arden in Dübocs trefflicher Uebersetzung.

Der jedesmalige Inhalt scheint auch die poetische Form bestimmen zu müssen. Und übrigens haben wir so viel Freude an lebenswahrer Charakteristik, schönen Motiven, geistvoller Entwicklung der Begebenheiten, harmonischer Komposition, daß wir die äußere rhythmische Form auf diesem Gebiet am wenigsten vermissen.

Die Grundlage des Epos war immer die einfache Erzählung. Wir haben in der Odyssee ein deutliches Bild von dem Werden und Wachsen epischer Dichtung. Odysseus, als Gast bei den Phäaken weilend, bittet, noch ehe er sich zu erkennen gibt, den Sänger Demodokos, das Lied von dem mit Männern gefüllten Rosse zu singen, welches Odysseus in die Burg Ilion führte.

Denn so genau, als wärest du selbst in der Nähe gewesen,
Oder vernahmst es von andern, besingst du das Los der Achäer.

Demodokos singt nun, was er doch nur „von andern" vernommen haben kann, und darauf beginnt Odysseus selbst die Erzählung seiner Abenteuer, jedenfalls nicht als Rhapsode.

Wie kam es nur, daß die Epen gesungen wurden, gesungen werden konnten? Ich denke, das geschah aus demselben Grunde, aus dem sie noch heute singend gesprochen werden. Denn das werden sie in der That. Und zwar beginnt dieses Singen schon auf den untersten Stufen des epischen Vortrags.

Die Mutter erzählt ihrem Kinde ein Märchen. Sie spricht nicht, sie singt es; man könnte es auf Noten setzen. So hören es die Kinder am liebsten. Werther muß Lottens Geschwistern seine Geschichten mit immer demselben Tonfall erzählen. Was ist der Grund dieses Singsangs? Der Erzähler deutet damit an, daß er sich in vollkommener Seelenruhe befindet. Er will die Seele des Kindes in diejenige Ruhe einwiegen, die zum geduldigen Zuhören nötig ist. Er spannt damit zugleich auf eine längere Erzählung. Ruhe und Spannung sind die Grundzüge des erzählenden Vortrags. Jeder Anekdotenerzähler

gebraucht dieselben Kunstgriffe, wie die märchenerzählende Mutter. Und das geschieht durch den Wechsel von Tonhöhe? Gewiß. Also durch Melodie? Nein. Denn dies ist das Gegenteil von Melodie. Wir sind im Verkehr gewohnt, mit der üblichen Accentuierung die Vorstellung zu verbinden, daß die Rede praktischen Zwecken des Verstandes, des Willens dienen solle. Von dieser Befürchtung will der Erzähler uns befreien, indem er die Accente statt durch Tonstärke nur durch Tonhöhe wiedergibt und sie, wenn nicht ganz auslöscht, doch mildert. Durch dieses Aufgeben des pathologischen, oft des logischen Sinntons deutet er an, daß er persönlich gar nicht beteiligt ist, daß er uns in keiner Weise bestimmen will. Was eine Märchenerzählerin thut, das thun auch Vorleser von großen Epen. Wer Jordan gehört hat, wird bestätigen, und er sagt es (Der epische Vers der Germanen S. 14) auch selbst, daß er seine Rhapsodien halb singend spricht. Und darin thut er ganz recht. Nur liegt das nicht an der Größe des Hörfeldes, sondern an der Gattung. Goethe sagt: „Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen: er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahiert und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubt." Nun, Jordans Vorhang ist eben jenes Singen, welches die Vokale zu tonlicher Länge dehnt. Er erreicht dadurch, was Goethe gleichfalls als Aufgabe des Rhapsoden hinstellt, „die Zuhörer zu beruhigen, daß sie ihm gern und lange zuhören". Am gewöhnlichsten ist dieser Singsang zu Anfang einer Erzählung, doch wird er, wenn er durch Dialog oder durch Hervorhebung besonderer Einzelheiten unterbrochen ist, immer wieder aufgenommen. Jemand, der die Kraniche des Ibykus vorträgt, wird, wenn er natürlich spricht, mit dem Ton in

Zum Kampf der Wagen und Gesänge,

ruhig auf und ab gehen. Nachdem die Zeilen:

Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll,

als Erklärung des Beinamens „Götterfreund“ gleichsam mit einer Ausbiegung in eine verwandte Tonart gesprochen sind, tritt der singend beruhigende Ton des Anfangs wieder ein:

So wandert' er an leichtem Stabe
Aus Rhegium, des Gottes voll.

Nur in den letzten beiden Worten klingt die leise Mitempfindung der Recitierenden an. Ein vorzeitiges Eindringen von Pathos und Würde wäre ganz gegen die Natur des erzählenden Tons. Die Art des Stoffes, ob heiter oder traurig, ist hier von gar keinem Einfluß. Ob man einen Roman vorliest: „Es war an einem schönen Sommerabende, als zwei Reisende“, oder aus den Nibelungen:

Es wuchs in Burgunden ein edel Mägdelein,

oder aus Tennysons Enoch Arden:

Vor etwa hundert Jahren spielten hier
Auf dieser Küste dreier Häuser Kinder,

oder aus Julius Wolffs wildem Jäger:

Auf der Treseburg beim Frühtrunk,

oder ob man eine Fabel, eine Anekdote erzählt, immer wird man diesen in Ruhe wiegenden, unbeteiligten und dadurch ganz auf den Inhalt spannenden Ton anschlagen. Man kann sogar die Gattungsreinheit des vorzutragenden Werkes, sei es Novelle oder Epos, daran erproben, ob dieser Ton der immer wiederkehrende ist. Er bezeichnet die Stileinheit des Epischen.

Von diesem Singsang ist nur noch ein Schritt zum Gesange der alten Rapsoden. Was jene vor Eintönigkeit schützte, war die oben geschilderte Ausbiegung, welche alle möglichen Kunstmittel der Recitation anwenden kann, und war außerdem der eingestreute Dialog. Kein moderner Roman kann im Verhältnis zum rein erzählenden Teil mehr dialogisierte Stücke, mehr Reden aufweisen als die Homerischen Gesänge. Und doch, bei aller Lebendigkeit, mit welcher sich die Personen aussprechen, welche

stilvolle Abrundung, welche Ruhe in der Bewegung! Hier kann auch eine ganz mäßige Gewandtheit, eine schwache Stimme dem Dichter gerecht werden. Die Sinnesweise der sprechenden Personen prägt sich so ganz und rein aus in dem, was sie sagen und wie sie es sagen, daß ein Priamus, ein Achill, eine Andromache, eine Helena und Hekuba ohne viel Zuthun willig in die Stimme des Vorlesenden einkehren, um dann wieder dem Zeus, dem liebenswürdigen Hermes, der göttlichen Thetis das Wort zu lassen.

Schon Goethe warnt davor, einen Vergleich zwischen Homer und dem Nibelungenliede zu ziehen. Es ist eine Kunst, für jedes Große die rechte Zeit zu finden. Die meisten Menschen verderben sich den Magen, weil sie essen, wenn sie nicht hungrig sind. Man kann das Nibelungenlied nicht wie die Odyssee zum täglichen Umgang wählen. Aber wenn man einmal in der einförmigen Wiederkehr von Arbeit und Geselligkeit ein wenig erschlafft ist, dann greife man zu Kriemhildens Rache. Ich kenne außer Aeschylus' Orestie, Macbeth und Richard dem Dritten kaum eine Dichtung, welche die abgestumpften Triebe so zurechtrückt und aufrafft wie diese.

Beim Lautwerden eines Werkes stellt sich immer sein eigentliches Wesen heraus. Und da erscheint nach den Erfahrungen, die ich gemacht habe, das Nibelungenlied wie eine großartige Tragödie, aber wie eine Tragödie, die nur in der epischen Form zu denken ist. So ruhig, so episch auch das Ganze mit der Schilderung der Jugend Kriemhildens und Siegfrieds beginnt, so kommt man beim Vorlesen nicht eher in einen einheitlichen epischen Ton, als bis die tragischen Motive auftreten. Und was sagen uns diese Motive? Was aufs deutlichste gesehen und ausgedrückt zu haben unsern Altvordern zur ewigen Ehre gereicht, nämlich, daß Unwahrheit, Unehrlichkeit und Kleinlichkeit das eigentlich Schlechte am Menschen sind. Aus solchen Keimen wachsen die Unthaten hervor. Die allerunschönsten und kleinlichsten und deshalb wieder mehr epischen als tragischen Motive, Günthers Unmännlichkeit und Unehrlichkeit, Siegfrieds Betrug an Brünhild, sein unritterliches Plaudern, die Eifersucht der Weiber,

werden die Veranlassung zum allerschändlichsten Meuchelmorde. Alles drängt nun auf Kriemhildens Rache hin. Nicht bloß die Liebe zu Siegfried, auch die Empörung über die Niedertracht des Mordes treibt das steingewordene Weiberherz zur Vergeltung. Sie vergißt ganz, daß sie den Meuchelmord mitverschuldet hat. Macbeth, Richard sind gewissensschwache Memmen im Vergleich mit Kriemhild. Sie wird die leibhaftige Nemesis, aber mit der Wollust der Rache.

Es ist natürlich, daß eine solche Gestalt unsere Dramatiker immer von neuem reizt. Aber was man ihr an Menschlichkeit zusetzt, verliert sie an Größe. Diese ist nur im alten Gedicht zu finden und nur in der epischen Fassung zu ertragen.

Jordan hat ähnlich wie Geibel das moderne Element weiblicher Herzenskonflikte an dem Stoffe ausgebeutet. Es ist sehr begreiflich, daß er mit seinen Rhapsodien große Zuhörerkreise fesselt. Er handhabt die altdeutsche Maske so vorzüglich, daß man einen Recken zu hören glaubt, der sich herabläßt, auf einige Stunden salonfähig im neunzehnten Jahrhundert zu erscheinen, um gleich hinterher wie Volker von Alzei wieder zum Schwerte zu greifen.

Wie mag Goethe epische Dichtungen vorgetragen haben? Wilhelm von Humboldt war ein Bewunderer von Goethes Homervorlesungen. In Böttigers litterarischen Zuständen ꝛc. S. 70 wird man recht mutwillig an der Nase herumgeführt. Eine vielverkündende Ueberschrift: „Goethe liest seinen Hermann und Dorothea vor.“ Und das Ganze ist nichts als eine Inhaltsangabe. Nur einmal läßt uns der Unbarmherzige den Vorleser sehen. Dorotheens Abschied von ihren Schützlingen wird als eine Scene gerühmt, bei welcher dem Vorleser und den Zuhörern Thränen in den Augen standen. Goethe erzählt selbst, daß er seine Dichtung nie ohne tiefe Rührung vorlesen konnte. So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen, sagte er einmal, als ihm diese Rührung in die Augen getreten war. Er war so wenig imstande, sich ohne Lust und Stimmung an das Lesepult zu setzen, daß er einmal bei Jacobi im Innersten gehemmt war, seine Iphigenie vorzutragen, ein anderes Mal bei der Fürstin Gallizin dem An-

sinnen auswich, die Gesellschaft durch die Vorlesung der Luise von Voß zu erfreuen. Dagegen gab er den Zuhörern an seinen Freitagsabenden einen Gesang aus Voß' Uebersetzung der Iliade und erwarb, wie sein Bericht lautet, sich Beifall, dem Gedicht hohen Anteil, rühmliches Anerkennen dem Uebersetzer; das letztere auch dadurch, daß er, wie Böttiger rühmt, selbst die härtesten Stellen durch treffliche Deklamation und richtig wechselndes Andante und Adagio außerordentlich sanft und milde zu machen verstand. Jean Paul läßt sich über Goethes Vorlesen in seiner Weise vernehmen: „Zuletzt las er uns, d. h. spielte er uns (sein Vorlesen ist ein tieferes Donnern, untermischt mit dem leisesten Regengelispel, es gibt nichts Aehnliches) ein ungedrucktes herrliches Gedicht vor, wodurch sein Herz durch die Eiskruste die Flamme trieb."

Wenn Jean Paul von einem „Vorspielen" spricht, so bezieht sich dies zweifellos nicht bloß darauf, daß der Recitierende auf das Schauerliche den schauerlichen, auf das Zärtliche den zärtlichen Ton legte, sondern auch auf die dramatische Lebendigkeit, mit welcher Goethe, sich zur Deklamation steigernd, die Personen sprechen ließ. Denn der dramatische Vortrag kann in voller Gattungsreinheit in den des Epos eindringen. Nicht der epische in den des Dramas.

Das Drama enthält zwar Erzählungen, aber sie dienen immer einem dramatischen Zweck. Man hat immer zu fragen: wer erzählt? zu wem, in welcher Stimmung und Situation wird erzählt? Es ist ein Fehler, wenn man zur Illustration des epischen Vortrags Beispiele aus Dramen wählt. Benedix teilt wunderlicherweise die Poesie für den Vortrag in Didaxis, Epik und Lyrik und sucht letztere beide im Drama auf. Die Erzählung im Drama entlehnt vom epischen Vortrage oft den ruhigen Ton. Aber Iphigenie erzählt dem Thoas die Geschichte ihrer Herkunft in ganz anderer Stimmung und mit andern Mitteln, als der schwedische Hauptmann Maxens Tod oder der gefangene Clarence seinen Traum erzählt. Nathan spricht seine Parabel mit besonderer Absicht auf das geistige Schach, das er mit Saladin spielt. Er hüllt diese Absicht anfangs in den Erzähler-

ton ein, aber er läßt sehr bald die Bedeutung leise durchscheinen. Der Sultan erwartet auch von diesem „Geschichtchen" nicht, daß es ihm bloß eine Begebenheit mitteilen will. Die Boten im griechischen Drama haben meistens einen sehr dringenden Anlaß, eine Mitteilung zu machen. Der jedesmalige Zweck erheischt jedesmal eine besondere Erwägung, und diese Erwägung ist ein Teil des Studiums, welches der Darsteller seiner Rolle zu widmen hat. Niemals will die Erzählung in einem Drama bloß unterhalten. Und diese Absicht ist bei der epischen Poesie so vorherrschend, daß man einen großen Teil derselben mit Recht als „Unterhaltungslektüre" bezeichnet.

Kein Zweig der epischen Dichtung erfreut sich so sehr der Gunst des lesenden und vorlesenden Publikums, wie der Roman und die Novelle. Der Inhalt, auf den fast alles ankommt, bleibt meistens in bequemer Entfernung vom Zuhörer. Gelegentlich rührt, ergreift, spannt er diesen bis zum Haarsträuben auf die Folter, stets aber läßt er ihn wieder los und belohnt ihn für den gehabten Schrecken. Da hier schon die bloße Fertigkeit des Schnellesens genügt, so wird die Vorlesekunst in diesem Gewand eine gefällige Freundin des häuslichen Herdes, eine willkommene Vertreiberin der Langeweile, oft eine Trösterin der Alten, Gebrechlichen und Blinden, ein Band, welches jung und alt an den Familientisch fesselt, ja selbst den würdigen Hausherrn zuweilen verlockt, sich den tiefsinnigen Gesprächen der Kneipe zu entziehen. Erscheint nicht die epische Vorlesung wie der gute Engel des Hauses, der alles in Freude und Friede um die Lampe vereint?

Aber wie oft wird sie auch zu einem recht quälenden, nichts Gutes stiftenden Hausgeist! Wie manche Eltern lesen selbst recht gut und dulden, daß das liebe Töchterlein stundenlang Seite nach Seite des neusten Sensationsromans herunterjagt, damit man nur schleunigst erfahre, wie diese fast unglaubliche Mordgeschichte weiter geht. Wer es mit seinem Kinde gut meint, sollte dessen Schnellesekunst nicht so maßlos auf Kosten der Stimme ausbeuten.

Es ist nicht möglich, daß jeder in die Wiedergabe eines

Romans den hohen Formreiz legt, wie Charles Dickens, welcher seine Werke mit solcher Meisterschaft vortrug, daß man oft ein ganzes Schauspiel zu hören glaubte, denn jede redende Person wurde mit feinster Charakteristik durch die Stimme, ja selbst durch Maske und Gebärde durchgeführt. Aber bis zu einem sehr hohen Grade von Gewandtheit können es viele Leser in der erzählenden Gattung bringen. Und welche gute Gelegenheit ist hier, ein unordentliches und unschönes Lesen in ein ordentliches und wenigstens klares zu verwandeln! Die Hauptmittel dazu sind: erstens langsam zu lesen, zweitens gute Sachen, und drittens humoristische Sachen zu lesen. Der humoristische Schriftsteller sieht und denkt schon alles in einer sehr besondern Geistesform. Er verwandelt das rein Stoffliche in ein Komisches. Er zwingt den Vorleser, zu verweilen, indem er ihn zum Lachen reizt, und verhindert ihn, sich hastig nach dem Kommenden zu drängen, indem er ihn mit dem Gegenwärtigen aufs angenehmste ausfüllt. So wird der Vorleser in einer behaglichen Seelenruhe bleiben, das Einzelne auskostend genießen und für den Genuß des Hörers so pikant und pointiert zubereiten, wie es ihm selbst am besten schmeckt.

Eine solche Vorlesung wird im kleinern und größern Kreise zu einem erquickenden Gesundheitsbade. Die sanftern und stärkern Erschütterungen des Zwerchfells, welche sich ebenso reflexartig wie das Gähnen mitteilen, wirken alles, was Falstaff von einem guten Sekt rühmt, und noch viel mehr. Sie beschleunigen den Puls, besänftigen Leber und Galle, bringen Magen und Gehirn zu regelmäßigen Funktionen, heben das vegetative Element des Organismus, machen verträglich, reinigen die Seele von Grillen, bewirken eine körperliche Befreiung, Erhöhung des Kraftgefühls, und zuletzt eine wohlthätige Ermüdung, wie sie nur die Folge einer gesunden Bewegung sein kann.

Siebzehntes Kapitel.

Vortrag von Gellerts Fabeln.

Um dieselbe Zeit, als Klopstock seine höhere Leseschule für Dichter und dichterische Naturen eröffnete, gründete Gellert die erste große Volksleseschule für alle Stände durch seine Fabeln und Erzählungen. Dieses Buch besaß den Hauptschlüssel, welcher zu allen Zeiten Köpfe und Herzen unfehlbar aufschließt. Es machte lachen, ohne daß man sich seines Lachens zu schämen brauchte. Ja, ein jeder gab sich mit diesem Lachen ein fast schmeichelhaftes Selbstzeugnis von Klugheit und Tugend. Es zeigte an, daß man den Sinn des Dichters verstanden habe, und wer mit Gellert über fremde Thorheit lachte, konnte hoffen, die seinige abzulegen.

Der Kreis seiner Leser war auch der Kreis seiner Verehrer. Den großen Durchmesser desselben zeichnen zwei oft erwähnte Thatsachen. Prinz Heinrich schenkte dem kränklichen Dichter als Beweis seiner Anerkennung sein Reitpferd, und ein Bauer führte aus Dankbarkeit für das Vergnügen, das ihm Gellerts Fabeln bereitet hatten, dem Dichter beim Beginn des Winters einen Wagen voll Brennholz vors Haus. Niemand hat über das schöne Geschlecht so viel Boshaftes gesagt wie Gellert. Er machte aus der alten Fabel von der Putz- und Gefallsucht, von der Flatterhaftigkeit der Frauen einen wahren Struwwelpeter für junge Mädchen. Und doch wurde er von den schönen Kindern, die er neckte, aufs zärtlichste verehrt; vielleicht, weil er den Männern ebenso übel mitspielte. Denn er war gerecht und parteilos. Er war wahrhaft fromm und geißelte die Scheinfrommen. Er war aufgeklärt und verspottete die frivole Freigeisterei. Er ging überall die goldene Mittelstraße, auf der er dem Kern des deutschen Volkes begegnete. Dieses erkannte in ihm einen fröhlichen und vor allem einen verständlichen Begleiter.

Schon in der Form stellte sich Gellert auf die Seite des Humors. Er, der die Wahrheit über alles liebt, macht sich hier

zu einem flunkernden Schalk, der mit der ernsteſten Miene die übertriebenſten Erfindungen auftiſcht. Es iſt gewiß richtig, was Goedeke ſagt: „Gellerts Fabeln waren das einzige, wirklich allgemein in allen Ständen geleſene Buch des vorigen Jahrhunderts,“ aber gewiß nicht minder richtig, daß ſie dieſen Erfolg ihrer humoriſtiſchen Kraft zu verdanken hatten.

Leſſings Proſa-Fabeln ſind, ich brauche Wilhelm Hertzbergs[1]) Ausdruck, nur maskierte Epigramme. Leſſing verſchmähte, wie er ſelbſt geſteht, „den leichten poetiſchen Schmuck“, in dem zu erſcheinen Lafontaine die Fabel verwöhnt hatte. Seine Fabeln verſtehen keinen Spaß. Ein bloß logiſcher Vortrag genügt, und ſie empfehlen ſich deshalb zur Lektüre für die Schule. Gellert fühlte, ohne ſich viel um Grenze und Begriff der Fabel zu kümmern, daß der Fabel, wenn ſie auf Erwachſene, auf ſeine Zeitgenoſſen wirken ſollte, die komiſche Kraft ebenſo unentbehrlich ſei, wie der poetiſche Schmuck oder vielmehr der Ausputz. Er nahm ſich Lafontaine ganz und gar zum Muſter, im Versbau, in der feinen Ausmalung. Ihm verdankt er den der natürlichen Rede ſo nahe kommenden Wechſel von längern und kürzern Verſen, das Abwerfen des Alexandriners. Gellerts eigentliche Stärke liegt in der fabulierenden Erzählung.

Es iſt nicht ganz leicht, eine Gellertiſche Fabel vorzutragen.

Der Vorleſer ſpielt einen humoriſtiſchen Alten. Alle jene Angewöhnungen von alten Spaßmachern, die durch ein behagliches Leben zu Komödianten geworden ſind, jene angenommene Gravität, erheuchelte Bekümmernis um Kleinigkeiten, jenes bedenkliche Kopfſchütteln, jene verſtellte Entrüſtung, jener Zorn, aus deſſen Wolken plötzlich mit einer Grimaſſe die Sonne tritt, alle dieſe feinern Lazzi ſind hier zu verwerten.

Schon bei den Einkleidungen und Eingängen hat der Vortragende ſolche Künſte zu zeigen.

Mit dem Ton ernſteſter Ueberzeugung wird er z. B. den Eingang zu der Fabel „Die Fliege“ leſen.

---

[1]) Babrios' Fabeln, überſ. v. W. Hertzberg, S. 135.

Daß alle Tiere denken können,
Dies ſcheint mir ausgemacht zu ſein.

Er überbietet dieſen Ton durch einen keck beweiſenden:

Ein Mann, den auch die Kinder witzig nennen,
Aeſopus hat's geſagt, Fontaine ſtimmet ein.

Nicht genug. Ein erkünſtelter Vorwurf, daß es Mißgunſt ſei, wenn man den Tieren dies Glück nicht gönne, ſpannt den Bogen; der Pfeil wird aufgelegt:

Wer wird auch ſo mißgünſtig ſein
Und Tieren nicht dies kleine Glücke gönnen?

Der Vortragende zieht zögernd den Strang an:

Aus dem die Welt ſo wenig macht.

Eine kleine Pauſe. Der Pfeil fliegt ab. Es iſt faſt verdrießlich, noch zu erwähnen, wie gleichgültig es ſei, ob man denkt oder nicht denkt:

Denk' oder denke nicht — darauf gibt niemand acht.

Dieſes Spiel wiederholt ſich in den mannigfachſten Variationen. Oft ſind die ſtärkſten Farben erlaubt. In der Fabel von der „Zärtlichen Frau", die am Sterbebette ihres Mannes in Klagen hinſchmilzt, mag der Vorleſer, verſteht ſich, mit Grazie, die Frauenſtimme nachahmen und ſo aufrichtig, ſo pathetiſch wie möglich flehen:

„Tod, fängt ſie ganz erbärmlich an, —
Tod, wenn ich dich erbitten kann,
Nimm lieber mich, als meinen Mann!"

Längere Pauſe. Dann mit halblauter Stimme, mit geſpannter, halb ängſtlicher Bedenklichkeit:

Wenn's nun der Tod gehöret hätte?

Kleinere Pauſe. Plötzlich ſtark und raſch, miterſchrocken:

Ja wohl, er hört es auch, er hört Climenens Not.
Er kommt und fragt:

finſter und ſchnell:

„Wer ruft?“

Ebenſo raſch, kurzweg entſchieden und herzlos:

„Hier, ſchreit ſie, lieber Tod,
Hier liegt er, hier, in dieſem Bette!“

Oft wird die Form der Erzählung, das Vorgeben der „wahren, wirklichen Begebenheit“ ironiſiert. Es ſei mir geſtattet, eine dieſer fabulierenden Schnurren, in welcher dies geſchieht, mit Leſewinken zu verſehen.

Schon die Ueberſchrift wird mit erheucheltem Ernſt, in langſamem Tempo wiedergegeben:

Der betrübte Witwer.

In Poitou —

Der Name wird ſehr laut und nachdrücklich hervorgehoben. Dann mit halblautem, zurückgenommenem Ton, etwas pikiert:

ich will mit Fleiß die Gegend nennen,

langſamer, deutlich die Worte aufs Ohr zählend:

Damit ſich die befragen können,
Die, wenn ein kleiner Umſtand fehlt,
Schon zweifeln, ob man wahr erzählt.

Nach dieſem Einſchiebſel wird der Anfang laut und wichtig in ſingendem Erzählerton wieder aufgenommen.

In Poitou — ließ einſt ein Mann ſein Weib begraben.

Wieder unterbricht ſich der Vortragende, um für die Wahrſcheinlichkeit das Aeußerſte zu thun. Höchſt gewichtig und ernſt, etwas ſchneller:

Allein man merk' es wohl, man iſt in Poitou.

Mit erheucheltem Bedauern, in welchem ein ironiſcher Stich auf unſere prächtigen Leichenbegängniſſe ſehr ſichtbar verſteckt wird:

Da geht es, wenn sie Leichen haben,
So prächtig wie bei uns nicht zu.

Das traurige Kulturbild wird anteilvoll ausgemalt:

Man kleidet sie geschwind mit leinen Sterberöcken
Und trägt den Sarg — ohn' ihn erst zuzudecken —
An den für ihn bestimmten Ort.

Wiederaufnahme des Erzählertons:

So trug man auch den — offnen — Sarg itzt fort.

Mit leiserem Ton, welcher stets zu spannen pflegt:

Doch was geschieht, indem sie ihn so tragen?

Nach einer Pause, mit leichtem Stocken:

Der Leichenweg — ging dicht — an einer — Hecke hin.

„Hecke" wird dem Zuhörer ein wenig in die Augen gerückt.

Hier ritzt ein — Dorn — die tote Frau ins Kinn.

Mit freudiger Teilnahme:

Auf einmal fängt sie an, die Augen aufzuschlagen,
Und ruft:

Wildfremd, mit Kopfstimme:

„Wohin wollt ihr mich tragen?"

Nun hat der Vorleser den durchtriebenen Schalk zu spielen. Er hat, mit dem Dichter gehend, die Dreistigkeit, vorauszusetzen, daß seine Hörer — so tief sind auch sie gesunken — es für möglich halten, der Mann habe sich über das Wiederaufleben der Frau am Ende gar nicht gefreut. Mit etwas bedenklichem Ton führt sich diese unverfrorene Voraussetzung ein.

Hier, deucht mich, hör' ich viele fragen:
Wie kam die gute Frau zurück? —
Hielt es der Mann auch für ein Glück,
Die Hälfte wieder zu bekommen,
Die ihm zuvor der Tod genommen?

Noch bedenklicher und zögernd:

Wie mag ihm wohl gewesen sein?

Nach einer längern Pause, etwas schneller, ganz sachlich und beruhigend:

Das letzte wird man gleich erfahren.

Der epische Sington tritt wieder ein; anfangs bedauernd:

Nach weniger als sieben Jahren
Büßt sie zum zweitenmal ihr junges Leben ein.
Der Mann gab ihr noch einmal das Geleite
Und ging gesetzt an seiner Gattin Seite
Wie alle harte Bauersleute.

Jetzt spannt der Vorleser den Bogen zur Pointe. Der Ton belebt sich, holt ein edles Pathos hervor, endlich den wahrsten Herzenslaut:

Allein, sobald er nur die Hecke wieder sah,
So wies er erst, wie viel sein Herz empfände.
Er rang mit Thränen beide Hände,
„Ach, rief er aus, da war es, da!"

Noch immer kann der Hörer denken, daß die Erinnerung an das Aufleben der Frau den Witwer so weich stimme. Allein der Vorleser wird im letzten Verse:

„Kommt ja der Hecke nicht zu nah!"

dafür sorgen, daß der Hörer gründlich aufgeklärt werde und daß die wahre Meinung des Witwers für niemand zweifelhaft bleibe.

Der von Gellert eingeschlagene Pfad ist vielfach von Nachfolgern betreten worden, unter denen — von Goethes köstlicher Bearbeitung des Reineke Fuchs nicht zu reden — selbst Schiller mit zwei seiner edelsten Dichtungen zu finden ist. Man wird „Pegasus im Joche" und die „Teilung der Welt" nicht von der Gattung der Fabel ausschließen können. Mit mehr als attischem, mit wahrhaft erhabenem Humor, ohne jegliche Beimischung von

Bitterkeit, macht der Dichter die drückende Enge seiner Verhältnisse gleichsam zu einer über die Welt und ihre Misere sich heiter zum Himmel aufschwingenden Fabel. Die schlichte Gellertische Form, in die der ganze Hochsinn Schillers sich einhüllt, muß den Grundton für den Vortrag dieser Gedichte stimmen. Je mehr der Vorleser diesen unbefangenen, heitern Fabelton festhält, um so ergreifender, weil vollkommen absichtslos, wird die eigentliche Grundidee in ihrer ganzen Hoheit aus dem unscheinbaren Gewande der Fabel hervortreten.

In neuerer Zeit hat niemand das Gellertische Klangbild mit allen seinen Künsten wirkungsvoller aufgenommen als Fritz Reuter in seinen „Läuschen und Rimels". Nicht bloß Onkel Bräsig hat „Gellerten" gelesen, der Dichter hat ihn viel gelesen und viel von ihm gelernt. Die „Wette", die „Pferdekur", der „Prozeß", noch packender als Gellerts Erzählungen durch die Naturwahrheit der Masken, erheischen ganz die nämlichen kleinen Künste des Vortrags: das Stocken, das gefällige Herabsteigen zum Hörer, das neckende Spannen, und vor allem die lebenswahrste Charakteristik.

Achtzehntes Kapitel.

Vortrag von Balladen.

Wer vermag den überwältigenden, alle Sinne berauschenden Zauber zu schildern, von welchem die jugendliche Phantasie bei der ersten Bekanntschaft mit unserer Balladendichtung gefangen genommen wird? Eine wunderbare Fata Morgana der Vergangenheit steigt mit ihr auf, ein glühender Abendhimmel mit tausend purpurnen Wolkenschemen. Da erscheinen alle die alten Könige mit Kronen auf dem Haupt, auf hohen Altanen und Zinnen, die edlen Sängergreise mit ihren Harfen, die blühenden,

tapfern Königssöhne, die liebenden Königstöchter. Die Schäferinnen scheinen bloß ihre Lämmer zu weiden, um schönen Rittern zu begegnen, die Jäger nur durch den Wald zu pirschen, um vom Pfeil der Liebe getroffen zu werden. Und wenn die Lanzen sich strecken, die Gepanzerten mit Roß und Schild zusammenprallen — rasch geht's zum Siege, rasch zum Verderben. Rasch entzündet sich Neigung und Gegenneigung. Selbst der Tod ist immer gefällig zur Hand, mit Gift, mit Dolch, mit schnellem Verscheiden, mit langsamem Hinschwinden, wenn treue Herzen dem Liebsten nachsterben wollen. Nixen locken aus grüner Flut zu schmerzlosem Untergang, Geister entsteigen dem Grabe und reiten auf Geisterrappen, umschlungen von Lilienhänden, über donnernde Brücken.

Und diese ganze Welt voll lichter Schönheit und nächtlichen Grauses tanzt in leichten Rhythmen an uns vorüber und singt, uns in ihren Reigen reißend, von allem Hohen und Süßen der Menschenbrust, von allem Furchtbaren und Holden des Menschengeschicks.

Das ist die deutsche Ballade.

Welche schaurigen Nachtgebilde sie auch an unsern Sinnen vorüberziehen, welche erschütternden Weisen, welche Rufe ewigen Gerichtes sie auch erschallen läßt, immer verrät sie uns ihren Ursprung. Sie war ein italienisches Tanzlied. Aber sie liebte das Wandern. Als fahrende Sängerin schweifte sie gern nach den Ländern, wo Nebel auf öden Heiden phantastische Gebilde weben, nach England, Dänemark, dem höchsten Norden, lernte dort düstere, innigere, gewaltigere Weisen, und kam zurück, überall singend, verewigend, was nicht von der Geschichte zu dauerndem Nachruhm gerettet war, erzählend, was sie um versunkene Heldenmale, am verfallenen Gemäuer von Burgen und Klöstern, am stillen Weiher im Walde von der geheimnisreich flüsternden Sage erlauscht hatte.

Aber erst in Deutschland, in seinen Gebirgen, vom Schwarzwald bis zum Harz hinauf, am Neckar und Rhein, an der stillen Ilm ward die Ballade, was sie heute ist.

Bürger schrieb seine „Lenore". Aus dem Munde seines Haus-

mädchens Christine flog ihm das dämonische Motiv und der Refrain zu. Seine Briefe an die Göttinger Freunde bezeugen, daß er fühlte, wie Großes er schuf.

Was in den Tiefen des Volks, selbst im Norden, trotz aller Aufklärung haftete, war der Glaube an Gespenster. Noch in meiner Kindheit waren Spuk- und Kriegsgeschichten die einzige Romantik, die aus dem Volksmunde dem Knaben entgegenkam. Alles andere mußte man in Büchern aufsuchen.

Es ist der geniale Treffer Bürgers, daß er dieser volkstümlichen Fährte, die zu der Vorstellung vom ewigen Gericht hinging, mit seiner Ballade folgte. Ebenso volkstümlich und originell war es, daß er diesen Spuk mitten aus dem Protestantismus und aus dem Heer Friedrichs des Großen kommen ließ. Er fühlte sehr wohl, wie leicht eine aufklärerische und nüchterne Kritik darüber witzeln konnte. Er fürchtete „alle beaux esprits à la mode, die ein Kollegium über den Batteux gehört oder etwa Gellerts Fabeln, den Hagedorn und Jacobi gelesen haben und sich nun zu Kennern und Kunstrichtern sattsam qualifiziert halten."

In der „Lenore" ruft ein verzweifelndes Mädchen, gotteslästerlich Leben und Seligkeit verwünschend, den Tod herbei. „Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!" „Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!" Und der Tod kommt, in der dämonisch lockenden Gestalt des Geliebten, mit zerschmetterndem Hohn sich zuletzt demaskierend als Tod, wie ihn die Volksphantasie sich dachte, „mit Stundenglas und Hippe". Das ist ganz meisterhaft. Durch die sittliche Vertiefung im Dialog zwischen Mutter und Tochter, eine Vertiefung, die weder in der englischen noch deutschen Volksballade ihresgleichen hat, und welcher eine noch intensivere Phantasie das poetische Gleichgewicht hält, stand Bürgers „Lenore" gefeit vor jedem Angriff. Er parierte mit der Moral nach der einen, mit der Poesie nach der andern Seite der Kunstrichter und packte die Massen.

Jeder, der diese Ballade vorträgt, muß ihren ethischen und phantastischen Eigenschaften gerecht zu werden suchen.

Anfangs glaubte der Dichter, sie könne komponiert und gesungen werden. Aber bald sah er ein, daß sie laut gelesen

werden muß. Er schrieb an die Göttinger Freunde: „Keiner von allen, er deklamiere sie so gut er will, kann ‚Lenore' aufs erste Mal in ihrem Geist deklamieren, und Deklamation macht die Halbscheid von dem Stücke aus. Daher sollt Ihr's von mir selbst, in aller seiner Gräßlichkeit von mir vernehmen."

Und er hatte recht. Kein Komponist kann der ethisch dramatischen Dialektik des Zwiegesprächs im ersten Teil, der stürmischen Hast, mit welcher der zweite zum Schluß eilt, auch nur annähernd nachkommen, wenn er nicht ein musikalisches Ungeheuer erzeugen will. Alle Versuche Zumsteegs und anderer blieben ohnmächtig hinter Wilhelms Rappen zurück.

Als Bürger die Ballade vorlas, machte sie einen gewaltigen Eindruck. Er meinte das Gräßliche künstlich verstärken zu können. Bei der Stelle „mit schwanker Gert' ein Schlag davor zersprengte Schloß und Riegel" thaten sich plötzlich auf einen wirklichen Schlag mit der Reitpeitsche die Flügelthüren des Gartenhauses auf, in welchem die Zuhörer bei verschlossenen Fenstern und Thüren saßen. Sehr natürlich, daß der junge Graf Stolberg einmal bei solchem Knalleffekt erschrocken vom Stuhl aufsprang. Voß gesteht, daß ihm das Gräßliche nicht durch solche Zurüstungen vermehrt worden sei. Es heißt immer der Poesie einen Schlag ins Gesicht geben, wenn ein Vorleser solche accompagnierende Effekte, und wären es selbst musikalische, anwendet. Das heißt auf bessere Mittel verzichten oder ihre Unzulänglichkeit erklären.

Wer die „Lenore" vorliest — und ich habe diese Ballade in gar vielen Städten gelesen — wird inne werden, daß sie immer noch ihre alte Kraft erweist. Ja, fast keine Ballade kommt ihr an erschütterndem Eindruck gleich.

Das Versmaß hat etwas vom Bänkelsängerton. Diese vierzeiligen Vier- und Dreitakte der altenglischen Ballade werden schon von Chaucer in seiner Canterbury-tales verspottet. Aber Bürger hat durch weibliche Reime und geschickte Bereicherung der Strophe um vier Zeilen seine eigene, höchst wirksame Form geschaffen. Die vollen jambischen Pulsschläge, die durch keinen Daktylus daran erinnern, daß es noch eine mittlere Gangart

gibt, sind gleich sehr geeignet, die hinschleichende Trauer, die leidenschaftliche Klage Lenorens, wie das rasende Jagen des nächtlichen Reiters zu malen.

Es gehört zu den höhern ästhetischen Aufgaben des Vorlesers, die meistens ethische sind, in einer so dramatisch bewegten Ballade, wie die vorstehende ist, die Einheit des Kolorits zu bewahren. Die Grundstimmung kann nicht anders als eine trübe und düstere sein. Aber im Anfang spielt sie in hellere Farben über. Diese dürfen sich nicht grell vom Hintergrunde ablösen. Wohl wird den Friedensscenen ihr Recht werden. Aber es ist noch ein großer Unterschied zwischen diesem bloßen Genugthun und der vollen Hingebung an freudige Eindrücke. Des Dichters Worte dürfen hier durch keine Zuthat von seiten des Vorlesers überboten werden. Bei den dramatischen Reden der „Lenore" wird eine Anteilnahme des Vorlesers vorwalten. Er wird seine Heldin so edel halten, wie es eine duldsame Ansicht vom menschlichen Herzen und dessen Verirrungen mit sich bringt. Aber er wird auch nicht auf Kosten der ewigen Gesetze sittlichen Maßes duldsam sein. In der Erzählung schimmert Mitleid und Furcht so weit durch, wie es in dem Chor der meisten griechischen Tragödien geschieht. Der Dichter will kein abschreckendes Beispiel aufstellen. Von der teilnehmenden Gesinnung, wie sie der tragische Dichter seinen Helden und ihren Thaten, ihrem Uebermaß und ihren Leiden entgegenbringt, muß auch der Vorleser solcher tragischen Balladen erfüllt sein. Vor solcher Gesinnung darf sich alles und jedes, das Gute wie das Schlimme, frei ausleben. Das Urteil verwandelt sich ganz in Empfindung und bescheidet sich mit dem Eindruck des Ganzen. Das Wunder, welches in der Ballade seine berechtigte Heimatstätte hat, die Nemesis in der Gestalt wunderbarer Fügung, höhere Mächte, gute und böse Geister sorgen für eine Ausgleichung, mit der sich die Empfindung zufrieden gibt. Sie beugt sich vor solcher Ausgleichung, auch wenn diese, um die Herrlichkeit der Wunder zu entfalten, das schuldloseste Menschendasein zum Opfer fordert.

Letzteres geschieht nicht bloß in vorzugsweise dramatischen Balladen, wie in den „Kranichen des Ibykus".

Wenn die Ballade ihre schaurig süßen Mären von der unwiderstehlichen Macht der Natur erzählt, pflegt sie das Menschenleben nur gering zu achten. Sie nimmt fast heidnische Gestalt an, indem sie zeigt, daß diese Macht der Natur sich ebensowenig ungestraft leugnen und verhöhnen läßt, wie es die Mächte des Himmels und der Hölle thun. Nie fehlt es ihr an Beispielen. Sie wird erfindungs-, man möchte sagen geistreich, indem sie aus einer Phrase des Volksmunds eine Sage schafft. Man kann sich ihre Thätigkeit auf prosaische Weise wohl einmal so erklären. Der Volksmund sagt: „Ich liebe dich zum Sterben." Und die Ballade weiß sofort von einem Stamm der Asra zu erzählen, „die da sterben, wenn sie lieben". Wer widerlegt sie? Der Stamm mußte ja aussterben. „Der Wald hat einen geheimnisvollen Zauber," sagt der prosaische Volksmund, und die Ballade erzählt sofort vom kühnen Helden Harald, der dem Zauber, dem alle seine Ritter erlagen, kraftvoll Widerstand leistet. Da trinkt er aus einem kühlen Waldesquell und schlummert, vom Zauber übermannt, auf einem Felsen sitzend, für ewig ein, um ewig zu träumen. Sagt der Volksmund: „Die Stimmen des Nachtwinds sind so eigen, man könnte davon vergehen vor süßem Grausen," gleich ist die Ballade zur Hand und malt Scenerie und Gestalten so trefflich, daß man hingerissen staunt. Wie reizt die bläuliche Tiefe, die schwellende Flut, die lindatmende Woge im Sommerhauch! Man möchte gleich für ewig untertauchen! Die Ballade will das in eine Geschichte übersetzt haben, und Goethe dichtet seinen „Fischer".

Um den Reiz und Machttrieb der Natur in seiner ganzen Unwiderstehlichkeit zu zeichnen, stellt sie ihn als Leben fordernd, oft als grausen Totschläger dar. Eine Energie dichterischer Beweiskraft, der es an einer friedlichen Personifikation nicht genügt. Die Elfen, Geister, Berggeister, Nixen gehen mit dem schlauen, starken, selbstgewissen Menschen den Kampf ein; sie nahen ihm, wenn er sich am sichersten glaubt. Wenige lockende Worte, ein einziges Zufassen und — er ist verloren. So im „Erlkönig". Der ruhige, alles natürlich erklärende Vater, der den Zusammenhang der feinen, gläubigen Kindesseele mit dem bestrickenden Weben

der großen Mutter Natur nicht versteht, muß den von ihm versagten Tribut ahnungsvollen Grausens in furchtbar gesteigerter Forderung doch zahlen, indem sein Knabe ihm in den Armen sterbend vergeht.

Mögen Mütter durch den Vortrag von Goethes „Erlkönig" leidvoll erschüttert werden. Goethe hat sicher die rein ästhetische Wirkung des Ganzen mehr empfunden und dichterisch gewollt als die stoffliche. Auch beim „Fischer" — und hier noch mehr — sind wir mit unserer Seele weit mehr der schönen Gestaltung und den Lauten des Reizes hingegeben, als dem Geschicke des Fischers. Wir haben das Gefühl: das ist kein wirkliches Sterben, kein Ertrinken. Es ist ein Entrücktwerden. Wir empfinden den Tod im Märchen so, als wäre der Tod selbst nur ein Märchen.

Einen dementsprechenden leichten, ätherischen Ton, aus welchem alle stoffliche Erdenschwere geschwunden ist und welcher sich willig dem zarten Geflüster des Kindes, dem leisen Raunen von Geistern darleiht, darf diese Gattung von Naturballaden auch von demjenigen erwarten, der sie vorlesen will. Denn auch sie, so leicht sie von den Wellen der Lyrik getragen wird, ist keineswegs ausschließlich der Musik verfallen. Ihren durchsichtigsten und eigensten Ausdruck erhalten auch solche Balladen erst, wenn sie gesprochen werden. Nur wenn kein anderer Klang dreinredet, können sie die ganze Fülle von süßester Sprachmusik, mit welcher der Dichter diese Lieblingskinder seiner Phantasie beschenkte, in voller Eigenheit entfalten.

Franz Schubert malt in seiner genialen Komposition von Goethes „Erlkönig" das Reiten des Vaters durch eine charakteristische Begleitung. Oder ist es das Sausen des Windes? Wer will das heraushören? Es ist auch sehr unnötig. Schubert gibt dem Vater so schöne ruhige Töne. Aber — seine Manen mögen mir diese Ketzerei vergeben — vor der Stimme des Geistes verarmt seine Kunst. Dieser fröhlich tänzelnde Sänger hat nichts von dem leise bestrickenden, versprechenden Flüstern und Raunen eines Dämons. Wenn der Komponist bei den Worten „so brauch' ich Gewalt" konventionell in die Tiefe geht,

so hat man die Empfindung, als versetzte der Geist dem Kinde einen Faustschlag auf den Kopf. Ein lächelndes Zulangen ist genug, um solch ein zartes Wesen vor Angst vergehen zu machen.

Professor Grell sagte einmal zu einem Vorleser, welcher diese Dichtungen in der Berliner Singakademie vortrug: „Ich würde Sie an alle Konservatorien schicken, um angehenden Komponisten Melodien vorzusprechen." Ja, wenn nur die gesprochene Melodie nicht etwas ganz anderes wäre als die gesungene. Die gesungene, auch wenn sie das Wort noch so sehr achtet, muß es immer nur dienen lassen. Sie muß immer zeigen, daß sie etwas anderes und mehr gibt als das Wort, sonst wäre sie überflüssig. Bei Volksliedern, einfachen Texten, wie z. B. den Müllerliedern, in Beethovens unsterblichem Liederzyklus an die entfernte Geliebte, gelingt es ihr auch, das Wort vollständig auszusaugen. Die sprechende Darstellung ist eine treue Dienerin des Worts, so hingegeben an ihre Pflicht, daß sie dem Wort alle Wünsche von den Augen abliest und die geheimsten zu erraten sucht. Sie tritt so leise, so vorsichtig auf, versteht rechtzeitig zu schweigen und will keinen andern Lohn, als den Triumph, den die Macht des Wortes erringt, mitzuerleben. Diese Selbstentäußerung ist nur der selbstlosesten Liebe eigen — und lieben kann man nur da, wo man Vorzüge als unerschöpflich empfindet und nicht zu überbieten oder zu ändern wünscht.

Wer solche Balladen wie Goethes „Erlkönig" und „Fischer" lesen will, muß ihnen manches entgegenbringen. Die Natur mit ihrem landschaftlichen Zauber, ihrem Stillleben, ihren Gespenstern muß oft zu ihm geredet haben. Die Kindesseele, welche in ihm entschlummert war, muß mit all ihrem seligen Spiel, mit ihrem Schaudern und Grauen wieder in ihm aufwachen. Und sie wacht am leichtesten auf, wenn man mit Kindern umgeht. Wir können von Kindern so viel lernen, was wir sie niemals lehren können. Dieses immer zur Menschheit wiederkehrende Paradies ist so reich an Bäumen der Erkenntnis, welche nur süße Früchte und keine Schlangen tragen. Man höre Kinder flüstern, schmeicheln, warnen, bitten, angstvoll

klagen, und wenn man nachahmen kann, so wird man nicht bloß die Gestalten von Kindern, sondern auch die Gestalten der kindlichen Phantasie, Geister und Elfen mit unaffektierten Hauchen und Lauten ausstatten können, welche uns selbst erst den Geist dieser Dichtungen aufschließen. Der stille Wasserspiegel im leisen Sommerhauch ist nicht so reich an Nuancen des Erzitterns, wie der Spiegel einer zarten Kindesseele. Und von solcher zarten Beweglichkeit muß der Vortrag von Dichtungen wie die genannten durchbebt sein.

Ich habe mir durch die Aufstellung so hoher Anforderungen die Möglichkeit erschwert, mit umschreibenden Worten anzudeuten, wie ich mir diese beiden Balladen gelesen denke. Ich habe aber damit andererseits eingestanden, wie wenig gerade hier sich mit Worten umschreiben läßt, und darf nach solchem Bekenntnis vielleicht den Versuch wagen, dieses Wenige darzubieten.

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Ein Laut menschlichen Anteils liegt in dieser Frage. Die ganze schaurige Vereinsamung des nächtlichen Reviers wird in dem teilnahmvollen Ton bänglicher Verwunderung sich malen, mit welchem das „so spät" sich aus der Frage leise heraushebt.

Es ist der Vater mit seinem Kind.

Der Dichter kennt die Macht und Gier der Naturgeister. Er beruhigt sich, sie können dem Knaben nichts anhaben. Eine Pause nach jedem Verse deutet den allmählichen Fortschritt seiner Wahrnehmungen an.

Er hat den Knaben wohl in dem Arm — —
Er faßt ihn sicher, — er hält ihn warm. —

Aber schon hat das Auge des Knaben etwas gesehen. Es ist der Erlkönig. Der Knabe birgt sein Gesicht an des Vaters Brust, aber das Grauenhafte ist zugleich voll Reiz, es lockt zu immer neuem Hinsehen und Hinhören.

Der Vater fragt mit dem Herzenston väterlicher Liebe:

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?

Wieder eine zuwartende Stille. Das Kind wagt nicht sofort zu sprechen, endlich sagt es mit dem leisen Ton eines bestimmt Sehenden:

Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht,
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? —

Der Vater vermag gar nicht in die Phantasiewelt des Kindes hineinzusehen und ahnt nicht, wie verhängnisvoll diese werden kann. Sonst würde er schon jetzt andere Vorkehr treffen und andere Worte haben als die ruhig, im vollen taghellen Ton der Wirklichkeit gesprochenen:

Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. — —

Ich denke mir das Tempo der einzelnen Verse als ein ziemlich schnell pulsierendes, in welches auffallend lange Pausen wie ein banges Anhalten des Atems einschneiden. Goethe hat die größern Pausen durch Gedankenstriche bezeichnet, was sonst nicht seine Art ist.

Nun beginnt Erlkönig zu locken, nicht in hohem, sondern in gedämpftem Mittel-Ton, ähnlich dem Säuseln des Nachtwindes. Der Ton wiegt sich in der gesanglichen Art, in welcher Kinder mit Anpreisen einander etwas versprechen, und bleibt bei jedem Versende singend in der Höhe schweben.

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir!
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch' güldn Gewand!"

Die Stimme des Knaben verliert alle Aengstlichkeit. Die Bilder regen ihn reizvoll auf. In das „leise verspricht" kann der Leser die ganze holdselige Anmut einer Kindesseele legen, die sich durch auszeichnende Liebe eines Großen erhöht fühlt.

Mein Vater, mein Vater, und höreſt du nicht,
Was Erlenkönig mir leiſe verſpricht? —

Nicht ein erhöhtes Grauen des Kindes, ſondern die ſeltſame Aufgeregtheit desſelben veranlaßt den Vater zu den ſtärker beſchwichtigenden Reden, die in etwas lauterem Ton geſprochen werden:

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
In dürren Blättern ſäuſelt der Wind. —

„Willſt, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter ſollen dich warten ſchön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n
Und wiegen und tanzen und ſingen dich ein."

Die wenigen Accente, die ſich auf dieſen ſich wiegenden Rhythmen mit dem Sinn emporheben, im erſten Verſe auf „mit", im zweiten auf „warten", können nicht durch Tonſtärke, nur durch Tonhöhe ſich auf dem „Halbgeſang" hörbar machen, damit das lockende Raunen nichts von menſchlicher Energie annehme. Die zarten Tonſtärken bleiben für den Rhythmus und verlieren dadurch, daß ſie bloß dieſem allgemein umfließenden Element dienen, ihren etwaigen logiſchen oder ethiſchen Charakter, den ſie einzelnen Worten geben könnten. Auch ſie ſind möglichſt durch Tonlängen zu erſetzen. Der Dichter hat durch die langen Silben der Worte „feiner, Knabe, gehn, ſchönen, führen, Reih'n, wiegen, ein" die Pfade für den Vortrag gewieſen.

Jetzt kehrt das Grauen des wieder in die ungewiſſe Nacht hineinſchauenden Knaben verſtärkt zurück. Das Sehen von Geſtalten macht ihn zuſammenſchauern. Es beſtätigt ihm die Wahrheit von Erlkönigs Wort und Erſcheinung.

Mein Vater, mein Vater, und ſiehſt du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düſtern Ort?

Die dunkeln Vokale der Reime malen. Sie kommen ebenſo in den Worten des Vaters vor, die nun noch eindringlicher, lauter beruhigen wollen. Er glaubt durch den lauten, ſichern Ton, der namentlich die Worte „alten Weiden" hervorhebt, die Ein-

bildungen des Kindes verscheuchen zu können. Der Vorleser benutzt diesen Ton, um zugleich das unheimliche Landschaftsbild zu vollenden, zu dem gerade des Vaters Worte verwendet sind.

Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau.

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt."

Die vorstehende Stelle könnte dazu verleiten, einen leidenschaftlichen Affekt aufzuwenden. Aber so ernst ist es den Elfen nicht mit ihrer Liebe. Auch hier bleibt der Ton spielend. Könnte man Erlkönigs Lächeln dabei sehen, so würde man vielleicht vermuten, daß er an der Angst des Knaben sich heimlich ergötze. Und so denke ich mir auch das Klangbild des letzten Verses nicht mit einem völligen Bruch in der Mitte, mit einem Abspringen vom zärtlichen zum rauh und wütend drohenden Ruf. Es ist genug, daß der Geist die Arme nach dem geängstigten Knaben ausstreckt. Der Ton braucht gar nicht verstärkt zu werden. Es gibt ein eigenes, sich fein zuschärfendes, dämonisches Ausziehen des Tons, worin sich ein bei aller Huld und Freundlichkeit unlenksamer Entschluß, ein eigensinniges Beharren ausspricht.

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an —

In das „an", welches sich durch seinen Klang ganz wundervoll dazu eignet, kann der Ausdruck unsäglicher Angst, unmittelbarer Todesempfindung gelegt werden. Noch ein leiser Aufschrei in der Silbe „Erl"

Erlkönig —

dann ein hinsterbendes Lallen

hat mir — ein Leids gethan!

Des Dichters Geist ist ganz bei dem Vater. Er begleitet ihn, er teilt seine Hast und seine steigende Angst. Das Tempo beschleunigt sich bedeutend:

Dem Vater grauſet's, er reitet geſchwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,

Der Takt wird ſchweratmiger, die reinen Jamben klingen wie ein mühſames Ringen.

Erreicht den Hof mit Müh' und Not, — —

Pauſe.

In ſeinen Armen

mit ſteigendem Ton, der ſchmerzvollſte Spannung ausdrückt,

das Kind —

ganz langſam, mit dem Ausdruck trauernder Beſtätigung,

war tot.

Der Fiſcher.

Goethes „Fiſcher" ſcheint dem Vortrage gar keine Schwierigkeiten entgegenzuſtellen. Die Klangform iſt ungemein einheitlich. Die Lockrede des weiblichen Dämons iſt ganz Lyrik. Aber ſo leicht, wie es auf den erſten Blick erſcheint, lieſt ſich dieſe zarte Dichtung auch nicht. Wer nicht cantando ſprechen kann, bleibt hier immer auf dem Trockenen. Die Beweglichkeit des feuchten Elements muß ſich auch dem Vorleſer mitteilen. Sie iſt ſchon im Rhythmus ſo ſchön gemalt, daß das Gedicht, auf dieſe Vorzüge angeſehen, neben Schillers „Taucher" in der geſamten Poeſie einzig daſteht.

Das regelmäßige Atmen der Waſſerfläche iſt in ſtrophiſchen Zweigliedern von einer längern viertaktigen und einer kürzern dreitaktigen Zeile angedeutet. Auf dieſem ruhigen Fortwogen zeichnen ſich ſchon kleinere Wellen ab, indem der längere Vers ſich mehrmals in zwei Hälften teilt. Daneben erſcheint noch ein reizvolles Spiel von kleinern Wellchen und einzelnen großen Hochwellen. Sie wechſeln ihre Stelle, durchbrechen einmal den Verstakt vollſtändig und ſind in einigen Verſen gar nicht vorhanden. Aehnliche Erſcheinungen kommen in jedem Gedicht vor,

aber hier sind sie von ganz besonders malender Wirkung, weil sie den rhythmischen Bewegungen des Elements entsprechen, welches der Dichter schildert. Und doch ist hierin durchaus nichts Gemachtes. Das elementare Bild ist so in die Seele des Dichters eingegangen, daß es diese Seele selbst ist, welche ohne besondere Reflexion auch in den Klangformen spielend hin- und herwallt.

Auch die innere Form, wenn man bei einer solchen Schöpfung Aeußeres und Inneres trennen kann, die Komposition, ist von bewundernswürdiger Feinheit. Der Dichter bescheidet sich, wo er die Rolle des schildernden Erzählers spielt, an dem Wasser nur die ganz äußerliche Erscheinung des Rauschens und Schwellens zu erwähnen. Er überläßt es der Najadengestalt, die Schönheit zu preisen, welche auf der Wasserfläche wohnt, den Reiz, den die Tiefe ausübt. Und dieser personifizierte Reiz, in Gestalt eines Weibes, ganz geistig und edel gehalten, erweckt Liebe zur Schönheit. Es ist eine unausdenkliche Tiefe der Symbolik im kleinsten Rahmen. Die Wellengöttin sucht in dem Fischer zuerst den Egoismus seines gewöhnlichen Treibens zu tilgen, indem sie ihn mit mildem Vorwurf an die Grausamkeit des Angelns erinnert. Erst wenn das äußerliche Zweckleben im Menschen zurücktritt, kann die Liebe zur Schönheit in ihn einziehen. Ist nicht im Fischer nur der Mensch selbst gezeichnet, der, plötzlich zum Erschauen des Schönen in der Natur erwacht, sein bisheriges Gewohnheitstreiben aufgibt, um sich der Welt des Idealen zu weihen?

Zu solchen Gedanken könnte die Dichtung verlocken, und doch kehrt man gern vom Deuten zum einfachen Schauen zurück und kann sich nicht satt schauen. Goethe hat in dieser Ballade einen Seelen- und Naturmythus geschaffen, welcher alle Mythen des Volksglaubens an Leben und Schönheit übertrifft.

Ich will nun die vorhin erwähnten Hochwellen, welche der Sinnton erzeugt, durch Accente bezeichnen.

Das Wasser ráuscht, das Wasser schwóll,
Ein Fischer saß daran.
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.

Und wie er ſitzt, und wie er läuſcht,
Téilt ſich die Flút empór,
Aus dem bewégten Wáſſer rauſcht
Ein féuchtes Weíb hervor.

Sie ſáng zu ihm, ſie ſprách zu ihm:
Was lockſt du meine Brut
Mit Ménſchenwitz und Ménſchenliſt
Hinauf in Tódesglut?
Ach, wüßteſt du, wie's Fiſchlein iſt
So wóhlig auf dem Grund,
Du ſtiegſt herúnter, wie du biſt,
Und würdeſt erſt geſúnd.

Labt ſich die liebe Sónne nicht,
Der Mónd ſich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Geſicht
Nicht dóppelt ſchöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das féucht verklärte Bláu?
Lockt dich dein éigen Ángeſicht
Nicht her in ew'gen Tau?

Das Waſſer ráuſcht, das Waſſer ſchwóll,
Nétzt ihm den nácken Fuß,
Sein Herz wúchs ihm ſó ſéhnſuchtsvoll,
Wie bei der Liebſten Gruß.
Sie ſprách zu ihm, ſie ſáng zu ihm —
Dá war's um ihn geſchéhn.
Halb zog ſie ihn, halb ſank er hin,
Und ward nicht mehr geſehn.

Die Accente treffen nicht bloß Sinntöne des Verſtandes, mit denen man etwa das in Proſa umgeſetzte Gedicht leſen würde, ſondern auch Sinntöne der recitatoriſchen Mitempfindung. Die Zeilen, auf denen ſich der Ton ausgleichend verteilt, oder die tonlich in ein Halbdunkel treten, erhielten gar keinen Accent.

Wie der Fiſcher, bei aller Aufnahme der rhetoriſch-muſikaliſchen Kunſtmittel des Volkslieds (Wiederholung von Worten

und Verſen), doch aus der Maſſe des Gevolkstümelten heraustritt, ſo iſt auch der Vortrag ebenſoweit vom Bänkelſängerton entfernt zu halten, wie ſich der Vortrag von „Lenore" im Anfang bei den Friedensſcenen demſelben überlaſſen kann.

Erſt da wird ſich die Illuſtration durch Worte ihrer ganzen Ohnmacht inne, wo der ſeeliſche Sinnton der Geſtalten nach dem lebendigen Laut verlangt. Wie ſoll man den Sprachgeſang der Waſſerfee wiedergeben? Ohne Zweifel können Frauen dieſe Lockrede leichter vortragen als Männer, weil ſie in „ſanft überredender Bitte" geübt ſind. Aber in den weichen Sprachlaut des Weibes miſcht ſich hier noch eine eigene weihevolle Naturmyſtik. Die Wellenfee bittet nichts für ſich. Nur als leiſe redender Mund der Flut wird ſie Fürbitterin für die ſtummen Bewohner der Tiefe. Auch ſie wendet ungleich irdiſchen Weſen keine ſtarken Accente auf. In ruhiger Einfalt, ohne Erregung, faſt ohne Wärme ſpricht ſie den milden Vorwurf, das Lob der wohligen Tiefe. Durch die Frageform, welche den Ton in der Schwebe erhält, wird ihre Rede aufs natürlichſte zum Halbgeſang. In edlem Wandel geht ihre Stimme über die weichen Sprachlaute hin. „Sonne, Mond, eigen Angeſicht" — langſam heben ſich die ſanften Klänge über die Tonfläche, um ebenſo ruhig wieder zu verſchwinden. Auf den letzten Worten: „ew'gen Tau" wird die Stimme mit vokaliſchem Ausklingen etwas verweilen, doch nicht ſo lange, daß das Wort „Tau" zum geſungenen würde.

Je mehr die Lockrede ſelbſt nur der erhabenen Schönheit des feuchten Elements galt, um ſo reizvoller malt die letzte Strophe die ſinnliche Macht desſelben. Der Vorleſer muß ſich der Luſt erinnern, mit welcher er als Kind die Schuhe abwarf, um mit nackten Füßen in den klaren Bach zu treten. Der ganze zweite Vers ſchwillt mit dem ſchwellenden Waſſer zu größerer Klangſtärke an, um den noch ſtärker anwachſenden folgenden zu ſtützen und emporzutragen. Denn die Zeile:

Sein Herz wüchs ihm ſó ſéhnſuchtsvoll,

bezeichnet den tonlichen Gipfel des Ganzen. Der Vortragende, der ja „auf das Zärtliche den zärtlichen Ton legt", wird auf

die Stelle den Ton wachsender Sehnsucht in einem Grade legen, als wollte er die langgezogenen, schwellend wachsenden Töne des Nachtigallenschlags in Sprachlaute übersetzen. Die Stimme gibt hier ihren seelenvollsten Ton her, um sich dann leiser zu dem entzückten Gedanken an die Liebste in sich zurückzunehmen. Nur wenn diese Stelle so empfindungsvoll gelesen wird, hat es der Dichter leicht, das, was nun geschieht, der Phantasie annehmbar zu machen. Er hält es nicht mehr für nötig, dem Singen und Sagen des Wellenweibes bestimmte Worte zu leihen. Der Fischer ist verloren. Seinem Verlangen nach der Tiefe kommt ein anderes entgegen. Mit verschwimmendem Tonspiel, welches den logischen Accent mildert, wird die Zeile erklingen:

Halb zog sie ihn, halb sank er hin.

Und wie ist nun der Schluß zu lesen? Unmöglich hat der Dichter mit

Und ward nicht mehr gesehn

sagen wollen, daß der Fischer in diesem Augenblick, in welchem er in die Tiefe verschwindet, nicht mehr gesehen ward, sondern daß er nie mehr gesehen ward. Nur wenn man „nicht" zart hervorhebt, schützt man die Stelle vor dem Anhauch von Trivialität, den sie als geflügeltes Wort des Volksmunds erhalten hat. Eine leise Wehmut mischt sich in den Ton, mit welchem das wunderbare Verschwinden bestätigt wird. Der Liebsten Auge wird den Entrückten nie wiederschauen.

Schillers Taucher,

wie Sophie Schröder ihn vorlas.

In Schillers Balladen paart sich eine unübertroffene Fülle der Handlung mit der klarsten künstlerischen Anordnung, mit einer fast scenischen Anschaulichkeit. Alle drei Reiche der Dichtkunst, Lyrik, Epik, Drama, wirken in schönster Harmonie vereint, und jedes einzelne Reich hat noch Raum, sich in seiner eigensten Kraft zu zeigen. Und doch verleugnet auch hier die Ballade

nicht ihren Grundcharakter. Zwar die Wunderwelt der Geister und Elfen verschwindet, ausgenommen in der Ballade: „Der Alpenjäger". Aber das Wunder göttlichen Waltens in Willen und Geschick wirkt nicht minder ergreifend als der nächtliche Spuk oder der Naturmythus des Volksglaubens.

Und das alles ist mit solcher Meisterschaft dem Vortragenden gleichsam in den Mund geschrieben, daß auch die lernende Jugend an diesen Dichtungen ihre Kunst erproben und üben kann. Sie sind neben Uhlands schönsten Balladen, die sich den Schülern durch größere Kürze zum Auswendiglernen empfehlen, die bevorzugten Deklamationsstücke unserer Schüler.

Sie bleiben trotzdem — warum, das ist ihr Geheimnis, welches sie uns ein wenig verraten sollen — zugleich ebenso schwierige wie dankbare Aufgaben für den künstlerischen Vortrag. Sophie Schröder, die größte Tragödin unserer klassischen Epoche, las den „Taucher" oft auf der Bühne und errang damit jedes Mal einen überaus großen Erfolg. Ich habe diese Ballade von ihr im Zimmer lesen hören, und da ich selbst schon damals den „Taucher" vorlas und immer von neuem studierte, so ist mir ihr Vortrag nach Ton und Ausdruck jeder Silbe im Gedächtnis lebendig geblieben. Ich will versuchen, dieses Bild mit Worten wiederzugeben.

Sophie Schröder hatte nichts in ihrem Aeußern, was dem Vortrag des Hohen, Edlen, Gewaltigen zu Hilfe kam. Sie war von kleiner, untersetzter Gestalt, hatte eine kurze, breite Nase, einen gar nicht schönen Kopf, ein rötliches Antlitz. Aber Stimme und Aussprache kündigten, sowie sie die Lippen öffnete, geistiges Herrschertum an. Um mit dem Klangbilde zu beginnen: sie ließ dem Rhythmus sein volles Recht zukommen. Ebenso meisterhaft, wie in Goethes „Fischer" das ruhige Wallen, ist hier das ungeheure Toben des Meeres gemalt, die Umkehr, das Rollen, das Sich-überschlagen und -kreuzen der Wogen. Den fallenden Massen stürzen steigende entgegen. Der zweite, um einen Fuß kürzere Vers steigert die Bewegung durch plötzliches Zurückhalten, durch einen jähen Anprall. Die beiden Schlußzeilen jeder Strophe drücken mit ihren weiblichen Ausklängen in der ver-

schiedensten Anwendung bald ein augenblickliches Aufatmen in dem Wassertumult, bald eine Spannung auf einen neuen Losbruch, bald ein entfesseltes Wüten aus, ebenso seelische Vorgänge von ähnlichem Wechsel.

Sophie Schröder begann, als ob die Ansprache des Königs ein plötzlicher Einfall gesteigerter Feststimmung wäre. Kein schablonenhafter Grundton eines Theaterkönigs, nichts von der breiten Würde, die den Mund voll nimmt. Man hörte, daß ein König zu der versammelten Menge sprach, es war Adel im Ton, aber man hörte, er sprach zu den Seinen, denen er Wagstücke zutrauen durfte. Das Tempo war äußerst lebhaft und bezeichnete treffend den Charakter dieses Königs, der rasch zum Aeußersten bereit, hingerissen von der Erzählung des Jünglings, auch die letzten Geheimnisse der Tiefe erfahren will, der aber ebenso rasch bereit ist, den Mut königlich zu belohnen. Die Vorleserin machte nach den ersten Versen kleine Pausen. Herrscher lieben es, in Absätzen zu sprechen. Ueberdies galten sie den einzelnen Handlungen, die zwischen die Zeilen fallen:

1. Wer wagt es, — Rittersmann oder Knapp —
   Zu tauchen in diesen Schlund? —
   Einen goldnen Becher werf' ich hinab — —
   Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund. —
   Wer mir den Becher kann wieder zeigen, —
   Er mag ihn behalten, — er ist sein eigen.

Ohne merkliche Pause schloß sich die Erzählung an. Die Stimme, welche kräftig, aber nicht zu laut eingesetzt hatte, nahm sich in sich zurück und ließ sich in ruhigem Auf und Ab, in leichtem, schnellem Tempo gehen. Die Vorleserin nahm entschieden Rücksicht auf das Versende, verdeckte sie aber, indem sie die Schlußworte ausklingen ließ:

2. Der König spricht es und wirft von der Höh',
   Der Klippe, die schroff und steil
   Hinaushängt in die unendliche See,
   Den Becher in der Charybde Geheul.

Keine Pauſe. Die nun folgende Frage:

Wer iſt der Beherzte, ich frage wieder,
Zu tauchen in dieſe Tiefe nieder?

erhielt keine Steigerung an Tonſtärke. Der König hatte an den Mut der Verſammelten appelliert. Das war genug. Die Frage klang wie eine huldvolle Ermunterung.

Die dritte Strophe war ein kleines Meiſterſtück.

3. Und die Ritter, die Knappen um ihn her
Vernehmen's — und ſchweigen ſtill;
Sehen hinab in das wilde Meer,
Und keiner den Becher gewinnen will.
Und der König zum drittenmal wieder fraget:
Iſt keiner, der ſich hinunter waget?

Aufs feinſte hob die Vorleſerin die „Knappen" durch eines halben Tons Höhe von den „Rittern" ab, als ob im Texte ſtände „ſelbſt die Knappen". Der König hatte ja auf den Wetteifer des Standes gerechnet. Das Wort „Vernehmen's" zog ſich mit einem zarten Anflug gutmütigen Humors langſam in die Höhe und ebenſo langſam ſchlich das „und ſchweigen ſtill" in den Mittelton zurück. Man ſah — auch das Tempo ſorgte dafür — wie die edeln Herren mit komiſcher Bedenklichkeit hinabſchauten. Das „keiner" wurde wieder mit jenem leiſe ſich regenden Humor, ſo zu ſagen mit innerem Kopfſchütteln geſprochen und aus der Tonhöhe, auf die es ſich geſtellt hatte, heruntergezogen. Nun wurde die Ungeduld des Königs durch ſchnelleres Tempo angedeutet, aber auch die dritte Frage drückte nicht Unwillen oder Vorwurf aus, nur ein freundliches Erſtaunen. Es iſt das erſte Mal, daß ſeine Ritter ihn im Stiche laſſen.

Trefflich, mit einem bis dahin noch nicht ausgegebenen Ton, hob ſich nun gegen die Rede des Königs und das ſtumme Verharren der Menge das Wort „Edelknecht" ab. Der Ton trat einſam und fremd aus den übrigen Tönen heraus.

4. Doch alles noch ſtumm bleibt wie zuvor,
Und ein Edelknecht, ſanft und keck,
Tritt aus der Knappen zagendem Chor.

Die Spannung der Umstehenden sprach unmittelbar aus dem Munde der Vorleserin, wie wenn sie als der anteilvollste Zuschauer die Bewegungen des Jünglings mit den Blicken begleitete:

Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg —

Der Ton blieb schweben, ein kleiner Halt, dann etwas schneller:

Und alle die Männer umher und Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

In langsamerem Tempo, leiser, mit spannendem Ton, welcher allmählich dunkler und stärker wurde:

5. Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinab,
Die Wasser, die sie hinunter schlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße.

Die gewaltigen Bilder breiteten sich zu voller Großheit aus. Nicht schneller sprach sie:

6. Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Bei der vorstehenden Stelle konnte ich nicht ganz mit der berühmten Tragödin übereinstimmen. Sie nahm nach meiner Empfindung zu starke Farben. Die Stimme darf hier nicht selbst zur Charybde werden. Der Ausdruck „des fernen Donners Getose" ist für den Recitierenden ein Wink. Der Vorleser kann durch eine staunende Zurückhaltung, welche sich recht gut durch eine dunklere Tonfarbe wiedergeben läßt, bekennen, daß er an diese Gewalt des elementaren Aufruhrs nicht mit der Stimme heranreicht. Die Worte kamen durch den zu lauten Ton ange-

ſtrengt heraus, und es entſtand der Eindruck, als ob die Leitung zwiſchen dem Geiſte des Dichters und dem Geiſte der Vorleſerin plötzlich unterbrochen wäre. Wenn der Vorleſer hier ſo weit geht, vergißt der Zuhörer die Beziehung, in welcher der Edelknecht zu dem wogenden Elemente ſteht. Dieſe iſt aber die Hauptſache und ſie bleibt nur dadurch der Phantaſie gegenwärtig, daß wir mit dem Staunen des Zuſchauers — auch der Edelknecht wird nicht ganz kalt bleiben — das Schreckniſ ankommen ſehen.

Strophe 7 darf nicht durch das vorige Bild erdrückt werden.

7. Doch endlich, da legt ſich die wilde Gewalt,
Und ſchwarz aus dem weißen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
Grundlos, als ging's in den Höllenraum,
Und reißend ſieht man die brandenden Wogen
Hinab in den ſtrudelnden Trichter gezogen.

Die Art, wie die Flut in die Tiefe verſchwindet, iſt für den Edelknecht faſt noch verderbendrohender als die Art, wie ſie heraufkommt. Wir ſehen dies alles mit den am Ufer Verſammelten und in Bezug auf die Abſicht des Jünglings.

Meiſterhaft war wieder der Vortrag von Strophe 8:

8. Jetzt ſchnell, eh' die Brandung wiederkehrt,
Der Jüngling ſich Gott befiehlt,
Und —

Das Wort „Und" vertrat einen Ruf des Entſetzens, der Atem ſtockte, doch ward die Einheit des Vortrags nicht dadurch zerriſſen. Die vorige Zeile „Der Jüngling ꝛc." ſteigerte ſich ſo natürlich an Tonſtärke, daß das „Und" nur als der höchſte Gipfel dieſer Steigerung erſchien. Nach einem kurzen Halt folgte in ſchnellerem Tempo:

ein Schrei des Entſetzens wird rings gehört, —

dann etwas langſamer:

Und ſchon hat ihn der Wirbel hinweggeſpült,

noch langsamer:

Und geheimnisvoll über dem kühnen Schwimmer
Schließt sich der Rachen;

dann mit dem Ausdruck des Bedauerns, nicht bloß darüber, daß er verloren ist, sondern daß diese Gewißheit so ganz zweifellos ist:

er zeigt sich nimmer.

Ebenso schön kam Strophe 9 zur Geltung. Langsam, wie sie die letzte Strophe schloß, mit ganz zurückgenommenem Ton, begann die Vorleserin:

9. Und stille wird's über dem Wasserschlund, —

dumpf und tonmalend:

In der Tiefe nur brauset es hohl,

mit hellerer Klangfarbe, die sich leicht zum Ausdruck des Mitleids ummischen ließ:

Und bebend hört man von Mund zu Mund:

und nun lag so viel schnell erwachte Neigung und Verehrung, so viel anteilvolle Hoffnungslosigkeit in den mit Frauenstimme gesprochenen Worten:

Hochherziger Jüngling, fahre wohl!

Dann kam eine Pause, die ein Horchen bedeuten konnte:

Und hohler und hohler hört man's heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen.

Die nun das „Weilen" so schön zugleich andeutende und die Pause ausfüllende Zwischenrede, eine Art griechischen Chors, der seine die goldene Mitte haltende Meinung ausspricht, blieb höchst angemessen in einem mittlern Grade von Tonhöhe und Tonstärke.

10. Und wärfst du die Krone selber hinein
Und sprächst: wer mir bringet die Kron',
Er soll sie tragen und König sein!
Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

11. Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefaßt,
Schoß jäh in die Tiefe hinab,
Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
Hervor aus dem alles verschlingenden Grab. —

Eine längere Pause, die wieder ein Aufhorchen bedeuten konnte, vermittelte den Uebergang zur Schilderung, einen der schwierigsten der Dichtung:

Und heller und heller wie Sturmes Sausen
Hört man's näher und immer näher brausen.

12. Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,
Und wie mit des fernen Donners Getose
Entstürzt es brüllend dem finstern Schoße.

Die Vorleserin wandte auch hier große Kraft auf, und ich war höchst begierig, wie sie auf diesen Gipfel den nun folgenden Hauptgipfel setzen würde. Als ob sie selbst im Augenblick alles erlebte, sprach sie mit dem Ausdruck einer Spannung, die sich rasch wachsend steigerte, die folgende Strophe. Die Stimme wurde hell, wie ein geschärftes Auge, sie malte nicht den „finster flutenden Schoß", sondern folgte hingerissen mit jedem Pulsschlag und Atemzuge dem Unverhofften, Unglaublichen, das hier plötzlich zur entzücken- und staunenerregenden Wirklichkeit wird:

13. Und sieh! — aus dem finster flutenden Schoß,
Da hebet sich's schwanenweiß,
Und ein Arm — und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,

Und nun kam mit wahrhaft staunenswerter Kraft der jauchzende Ruf:

Und er ist's! — und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Freilich mäßigte sich diese Steigerung sofort wieder, doch nicht ohne im folgenden noch nachzuwirken. Die Vorleserin hob das „atmete" langsam und fast hauchmalend hervor, die erste Silbe dehnte sich, wie vom tiefen Atemzuge gehoben; eine Pause nach „lang" und „tief" half den Eindruck vollenden. Aus den Worten „begrüßte das himmlische Licht" klang etwas wie das dankbare Entzücken eines Geretteten. Die Worte strahlten von Licht.

14. Und atmete lang — und atmete tief, —
Und begrüßte das himmlische Licht.

Nun beschleunigte sich das Tempo ein wenig:

Mit Frohlocken es einer dem andern rief:
Er lebt! — er ist da! — es behielt ihn nicht!
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle,
Hat der Brave gerettet die lebende Seele.

Anteilvoll, als ob sie die Gestalt nicht loslassen wollte, mit immer neuer freudiger Verwunderung jeder Bewegung des Geretteten folgend, sprach die Vorleserin:

15. Und er kommt; es umringt ihn die jubelnde Schar; —
Zu des Königs Füßen er sinkt, — —

neue Verwunderung, mit stärkerem Sinnton auf „Becher":

Den Becher reicht er ihm knieend dar, —

Die Stimme führte, den Laut holdseligster Anmut an die „liebliche Tochter" spendend, diese mit einem neuen Ton ein und verweilte in zögerndem Tempo auf deren Erscheinung und Thun.

Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,

Eine kleine Pauſe. Der Gerettete wird, nachdem ihm der Becher gereicht iſt, wiſſen, was die Sitte gebietet:

Und der Jüngling ſich alſo zum König wandte:

Die Vorleſerin ſprach den Toaſt mit dem Ausdruck von freier Ehrerbietung:

Lang lebe der König!

Sie machte eine Pauſe, in welcher der Jüngling etwa die Lippen netzen konnte. Die Rede begann in ruhigem Gleichmaß. Das Fürchterliche der Tiefe wurde nur angedeutet. Die fromme Mahnung

Und der Menſch verſuche die Götter nicht

klang, als richtete der Gerettete ſie an ſich ſelbſt. Er hat ſich der göttlichen Macht empfohlen. Er hat ſie in der Tiefe angerufen und ihre rettende Hand gefühlt. Er empfindet es als eine Gnade, daß ihm für dieſes Mal das furchtbare Wagnis gelungen iſt. Das religiöſe Gefühl, welches den Menſchen zurückhält, die Götter leichtſinnig und übermütig herauszufordern, kam in dem Vortrage der Rede ſchön zum Ausdruck und erhob den ganzen Vorgang in eine höhere Sphäre.

Ich will aus der Erzählung des Jünglings, welche die wenigſten Schwierigkeiten bietet, nur einzelnes anzeichnen.

In dem Verſe:

Und ob's hier dem Ohre gleich ewig ſchlief,

erhielten die Worte „ewig ſchlief", welche ſich in ihren Eigentönen ſo trefflich gegen „Ohre" abhoben, dadurch, daß die Vorleſerin ſie leiſer und gedehnt ausklingen ließ, die Symbolik einer unermeßlichen Weite und ſchaurigen Stille. Ebenſo durchempfunden klangen die Verſe:

Tief unter dem Schall der menſchlichen Rede,
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

Die ganze Heimatlichkeit der „menſchlichen Rede“ lag in dem milden Ton, der ſich ſchnell verdunkelte und die „traurige Oede“ als etwas unſäglich Verlaſſenes und Einſames erſcheinen ließ.

Mit einem Gemiſch von Ekel und Grauſen ſchilderte die Vorleſerin die Ungeheuer und Fratzen der Tiefe. Doch bewahrte ihr Ton bei aller lebhaften Mitempfindung die Haltung, welche dem Mute des Erzählers und dem Range des Hörers gerecht wurde. So vorgetragen, wie hier, konnte die Erzählung wohl das Herz der Königstochter rühren.

Herrlich war auch der Schlußteil der Vorleſung. Man fühlte, wie der König von der dämoniſchen Macht der Neugier, welche ja der Keim edelſter Wißbegier iſt, ſchon während der Erzählung, die vom Dichter nicht umſonſt ſo ausführlich und aufregend angelegt iſt, ergriffen worden war. Sein Entſchluß iſt gefaßt, der neue Einſatz iſt ſchon beſtimmt. Als Ausdruck ſolcher Beſtimmtheit erklang die folgende Rede des Königs, in markigem Ton, in ſchnellerem Tempo, mit feſten Accenten auf „Ring“ und „tiefunterſtem“.

Der König darob ſich verwundert ſchier,
Und ſpricht: der Becher iſt dein! — —

Mit mächtig gehobenem Ton, der gegen den Schluß ungemein innerlich und geiſtig wurde:

Und dieſen Ring noch beſtimm' ich dir,
Geſchmückt mit dem köſtlichſten Edelgeſtein,
Verſuchſt du's noch einmal und gibſt mir Kunde,
Was du ſahſt auf des Meeres tiefunterſtem Grunde.

Dann beruhigte ſich das Tempo. Die langſame Bewegung erhöhte den Eindruck des Maßes, des Edlen und Zarten in den Worten der Tochter:

24. Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
Und mit ſchmeichelndem Munde ſie fleht:
Laßt, Vater, genug ſein das grauſame Spiel!
Er hat Euch beſtanden, was keiner beſteht,
Und könnt Ihr des Herzens Gelüſte nicht zähmen,
So mögen die Ritter den Knappen beſchämen.

25. Drauf der König greift nach dem Becher schnell,

Markig und entschieden:

In den Strudel ihn schleudert hinein:

Nun erhielt der königliche Einsatz nicht den Ausdruck von wildem, maßlosem Ueberwallen. Er wurde mit Hoheit, in ruhigem Taktschritt, als eine Verheißung gesprochen, die für das Kühnste das Höchste bietet.

Und schafft du den Becher mir wieder zur Stell',
So sollst du der trefflichste Ritter mir sein,
Und sollst sie als Eh'gemahl heut noch umarmen,
Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.

Zur folgenden Strophe faßte sich die Stimme gleichsam in sich zusammen, füllte sich aus der tiefsten Quelle des Herzens mit Empfindung an, die Laute gewannen ihr vollstes Klangleben, um jedes Bild energisch der Phantasie einzuprägen. Es war eine glutvolle Liebesscene von wenigen Sekunden, in welcher rasch entflammte Neigung, Gegenneigung, entzückendes Geständnis zum äußersten Wagen hinreißen mußte.

26. Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt,
Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
Und er siehet erröten die schöne Gestalt,
Und sieht sie erbleichen und sinken hin; —
Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

Der Schluß klang wie ein Trauermarsch. Die Takte hoben sich langsam empor. Sie wurden aufs gewissenhafteste gemessen. Die Zeit blieb in ihrem trostlos regelmäßigen Gange, wie die kommende und gehende Brandung.

27. Wohl hört man die Brandung, — wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;

Unvergeßlich ſchön war die folgende Zeile, in welcher der Ton teilnahmvoll mitgehend auf „mit liebendem Blick" verweilte:

Da bückt ſich's hinunter mit liebendem Blick.

Das einförmige Auf- und Abwogen erklang mit hoffnungsloſer Gewißheit:

Es kommen, es kommen die Waſſer all,
Sie rauſchen herauf, ſie rauſchen nieder, —

Und nun hob ein wehmütig verklärender Ton noch einmal das Bild des Verlorenen empor:

Den Jüngling — —

um es trauernd in den leiſe hinweinenden Klängen zu verhüllen:

bringt keines wieder.

Neunzehntes Kapitel.

Vorleſen von Dramen.

Wenn man eine angefochtene Sache zu verteidigen hat, iſt es immer geraten, das Schlimmſte, was dagegen geſagt iſt, voranzuſtellen. Das möchte, auf unſer Thema angewandt, ſo viel heißen, als die Sätze, welche Immermann in ſeinen Maskengeſprächen dem ſchwarzen Domino — und das iſt er ſelbſt — in den Mund legt, an dieſer Stelle zu wiederholen. Sie lauten: „Dieſe neue Art, ein dramatiſches Gedicht zu recitieren, iſt von Tieck erfunden und zu einer Kunſt gemacht. Holtei und andere ſind ihm gefolgt. Es bleibt freilich immer eine Zwitterkunſt, und der Geſchmack daran kann ſich nur in Zeiten finden, denen die Partitur entkommen iſt. Die Darſtellung nämlich iſt die volle

Instrumentalmusik, ein gutes Spiel auf dem Flügel aber eine derartige Vorlesung — im allerglücklichsten Falle, der auch nur eintritt, wenn Organ und Individualität des Vorlesers gerade besonders zum Gedichte passen."

Man muß nicht vergessen, daß Immermann gerade damals, als er dies schrieb, über das Scheitern seiner dilettantisch-dramaturgischen Versuche mißstimmt, sich wieder dem Roman und der epischen Dichtung zugewandt hatte. Er hat aber durch die obigen Sätze einer guten Sache geschadet, ohne einer vermeintlich bessern zu nützen. Und deshalb ist es vielleicht erlaubt, aus denselben das Unhaltbare auszuscheiden, um zu zeigen, daß der Bestandteil von Haltbarem nicht allzu groß ist.

Die Kunst, Dramen charakterisierend vorzutragen — denn das kann wohl nur mit „dieser neuen Art" im Gegensatz zu einem bloß referierenden Lesen und zur Darstellung gemeint sein —, ist nicht von Tieck erfunden, sondern so alt wie die Kunst der dramatischen Darstellung. Ja, letztere ist nicht ohne erstere zu denken.

Wie war es möglich, daß Aeschylus, Sophokles, alle Tragiker und Komödiendichter der Alten ihre Werke einstudierten, außer wenn sie dieselben den Schauspielern vorher durch einen lebendigen Vortrag mitteilten? Uns fehlen hierüber allerdings bestimmte Angaben, vielleicht weil sich dieses Glied in der Kette der vorbereitenden Einschulung von selbst verstand.

Bestimmtere Nachrichten haben wir über das Vorlesen von dramatischen Dichtungen bei den Römern. Livius Andronicus, bei der Einnahme von Tarent gefangen, zunächst als Sklave in ein vornehmes römisches Haus aufgenommen, später freigelassen, brachte Bühnenstücke nach griechischen Mustern auf das römische Theater. Er ließ sich nicht daran genügen, als Dichter und Schauspieler bloß das stoffliche Interesse des größern Publikums zu fesseln, sondern las, wahrscheinlich eine hellenische Sitte übertragend, vor engern Kreisen seine eigenen Dramen vor, suchte auch griechische Werke dem Verständnis näher zu bringen und auf solche Weise das ästhetische Interesse zu nähren.

Auch in viel spätern Zeiten dienten Vorlesungen dramatischer

Werke zur Vermittlung zwischen Dichtern und Darstellern, Dichtern und Publikum. Racine, Moliere, Voltaire lasen maßgebenden Kreisen ihre neuesten Produkte vor. In Deutschland war der Dichter Gotter, welcher als Vorleser einen vielbezeugten Ruf besaß, ein Vorläufer von Tieck. Seinem Vortrag sowohl eigener als fremder Produkte huldigte die Gesellschaft. Er war es, der in Tiefurt bei der Herzogin-Mutter Schillers Don Carlos vorlas. Und doch stellt Reichardt in seiner Selbstbiographie, wiewohl er Gotters deklamatorischem Talent das größte Lob zollt, den Schauspieldirektor Seyler als Vorleser noch über ihn. Wir wissen bereits, daß man Goethe gern seine „Iphigenie" recitieren hörte. Auch Schiller, welcher sich nach Streichers Zeugnis in jüngern Jahren durch unmotiviertes Pathos und seine schwäbische Aussprache um den Erfolg brachte, genügte später als Vorleser, als er einer geladenen Gesellschaft vier Akte von „Maria Stuart" mitteilte. Bei Goethe mochte zutreffen, was Immermann als allerglücklichsten Fall bezeichnet, daß der Vortragende zu manchen Dichtungen die günstigsten Mittel, eine passende Individualität mitbrachte.

Dieser allerglücklichste Fall ist nun aber gerade das allererste Erfordernis für alle Fälle. Das heißt: ein Kunstvorleser dramatischer Dichtungen muß eine so uneingeschränkte Mannigfaltigkeit von Registern in seiner Stimme und seiner Darstellungskraft haben, daß es ihm ein Leichtes ist, jetzt den Ton eines Helden, eines Liebhabers, einer Frau, eines Kindes, einer zitternden Alten, jetzt eines geschwätzigen Narren, eines Tölpels, eines Gecken anzuschlagen und in jedem Augenblicke jeden dieser Töne schnell nach dem andern spielen zu lassen. Und solch ein Vorleser, von dem bloß nicht so viel Aufhebens gemacht ist, wie von Tieck, weil er zugleich ein großer Schauspieler war, war Friedrich Ludwig Schröder.

Schröder las Dramen dramatisch vor. Das wissen wir durch seinen Biographen Meyer, und glücklicherweise ist in seinen wenigen Andeutungen diejenige Hauptsache enthalten, welche zu erfahren für uns von Bedeutung ist.

Schröder las nicht bloß seinen Schauspielern als Regisseur

Stücke vor, sondern einem erlesenen Kreise von Kunstfreunden in Hamburg las er Wielands Shakespeare, Steinbrüchels griechisches Theater und andere der Aufführung zum Teil versagte Schätze, seit 1773 auch die Werke Goethes und seiner Schule. Nach einer Vorlesung von Lessings Nathan wurde ihm von einem nahen Verwandten Wielands ein handschriftlicher Brief Lessings an Wieland zum Dankgeschenk gemacht.

„Zärtliche Liebhaber des Lustspiels," erzählt Meyer, „Helden der ersten Jugend habe ich nicht mehr von ihm gesehen; aber Richterinnen, denen ich trauen darf, waren sehr beredt, mir zu erzählen, was er ihnen und dem ganzen Publikum gewesen. Doch hätte ich dieses angenehmen Zeugnisses kaum bedurft. Ich hatte die Vorlesung ganzer Stücke von ihm vernommen." „Noch in den Vorlesungen seiner letzten Jahre bewährte sich die Trefflichkeit seines Vortrags weiblicher und kindlicher Rollen, deren Ton jeden täuschen müssen, der ihn nicht gesehen hätte."

Also Schröder las nicht bloß Liebhaber und Helden in dem ihnen zukommenden Grundton, sondern er las Frauenrollen mit einer so täuschenden Nachahmung der Frauenstimme, daß man Frauen zu hören glaubte.

Würde Schröder Dramen vorgelesen haben, er, der sie in großer Vollkommenheit aufführte, wenn er jenes Beginnen bloß als eine Zwitterkunst angesehen hätte? Und hörte man nicht aus Schröders „Spiel auf dem Flügel" vielleicht doch noch etwas heraus, was man aus einem vollbesetzten Orchester, aus allem seinem Kalbfell und seinem Blech nicht heraushören konnte, weil es nicht darin war? Und wollte endlich Schröder oder Tieck oder Immermann selbst, welcher in Düsseldorf mit Beifall dramatische Dichtungen alter und neuer Zeit vorlas, mit seinen Vorlesungen eine vollendete Darstellung ersetzen oder gar verdrängen?

Ich könnte nun eine große Menge von Urteilen aus Kritiken über neuere Vorleser anführen, welche der Gattung wie den Ausübenden die höchste Anerkennung zollen. Indessen möchte dies Freunden gegenüber überflüssig sein, Gegner nicht überzeugen. Ich will lieber zusehen, was sich für ein unbefangenes Urteil aus der Sache selbst zu ihren Gunsten ableiten läßt.

Die Fähigkeit, eine Rolle im Sinnton zu lesen, ist die erste Vorbedingung der Schauspielkunst, wenn letztere noch auf den Titel einer Kunst Anspruch erheben will. Der Oberregisseur Jenke (in München) erzählte mir, daß, als er Immermann bat, ihn zu engagieren, ihm dieser ein Exemplar von Shakespeares „Romeo und Julie" mit der Aufforderung reichte, die Schilderung Merkutios von der Fee Mab zu lesen. Auf das Gelingen dieser Probe wurde Jenke als Mitglied der Düsseldorfer Bühne angenommen. Jedes Studium einer Rolle beginnt damit, daß der Schauspieler das Drama, in welchem er beschäftigt ist, für sich durchliest. Ist ihm so das Bild des Ganzen aufgegangen, so wird es ihm möglich sein, seine Rolle nach ihrer Stellung zum Ganzen und nach ihrer besondern Aufgabe anzulegen. In den seltensten Fällen und nur, wenn er schon eine hohe Staffel seiner Kunst erstiegen hat, wird er sie so dem Ganzen einpassen, daß er auf der Leseprobe oder auf der scenischen Probe dem Regisseur genügt. Vom Ganzen aus, welches der letztere nie aus dem Auge verliert, muß eine die Harmonie aller und das Leben der einzelnen Teile bezweckende Wirkung ausgehen. Die toten Teile müssen belebt, die zu stark hervortretenden gemäßigt werden. Diese Arbeit wird außerordentlich erleichtert, wenn jemand da ist, sei es der Regisseur, der Dichter oder der Dramaturg, welcher es versteht, das ganze Drama so vorzutragen, daß er ebensosehr jeder einzelnen Rolle wie der Komposition als Gesamtbilde gerecht wird.

So las Schröder seinen Schauspielern das neu einzustudierende Stück vor, so geschah es in alter und neuer Zeit. Und so war Tieck jederzeit bereit, die „Partitur" Darstellern „auf dem Flügel" seiner Stimme vorzuspielen. Nicht bloß, während er in Dresden als Dramaturg angestellt war, nicht aus Eitelkeit, sondern aus voller, begeisterter, von Jugend auf genährter Hingebung an die Sache. Als die „Antigone" in Potsdam, dann in Berlin aufgeführt werden sollte, las Tieck den dazu auserwählten Schauspielern mehreremal die Tragödie vor, und erst dann begann die Einstudierung der Einzelnen, begannen die Proben. Tiecks Vortrag war so meisterhaft gewesen, daß der

Schauspieler Franz, welcher den Tiresias spielte, als ich ihm meine Bewunderung über seine Darstellung aussprach, mir bescheiden erwiderte: „Ach, wenn Sie erst Tieck gehört hätten!" Wer die Aufführung miterlebt hat, wird zugeben, daß sie einen ebenso ergreifenden wie harmonischen Eindruck machte. Man fühlte den Hauch hohen seelischen Lebens, der von Tiecks Vorlesung auf sie übergegangen war. So viel leistet die Kunst des dramatischen Vorlesens in Verbindung mit der Bühne.

Fragen wir nun: was leistet sie als selbständige Kunst ohne Bühne; oder, was dasselbe besagt: wie ist sie eine solche geworden?

Sie würde es nicht geworden sein, wenn nicht das Bedürfnis dafür vorhanden wäre, gleichgültig, ob sie es miterzeugt, oder ob sie bloß ein schon vorhandenes befriedigt. Denn was der Kaufmann sagt, gilt für den Erfolg der größten wie der gewöhnlichsten Erscheinungen: Ohne Nachfrage kein Absatz.

Erinnern wir uns des aristotelischen Worts, daß eine Tragödie schon beim bloßen Hören ohne Sehen Mitleid und Furcht erwecken müsse. Mit andern Worten: die Macht der Handlung muß schon durch den dichterischen Text wirken. Sonst ist das Schauspiel keine Dichtung, nur eine gesprochene oder gesungene Pantomime.

Es ist natürlich, daß in Zeiten, wo, wie bei den Griechen, die Bühne das einzige Organ zur Veröffentlichung und Verbreitung dramatischer Dichtungen war, das Publikum sich für seine Kenntnisnahme derselben allein auf die Bühne angewiesen sah. Das Verlangen, Dramen durch Vorlesungen kennen und verstehen zu lernen, kann gar nicht in dem Grade erwachen, wie in Zeiten, wo das Drama durch Kritik, Erklärung, ästhetisierende Kommentare, vor allem durch sein zündendes, im Druck und Nachdruck schnell verbreitetes Wort sich seiner ganzen Bedeutung nach als das höchste Erzeugnis der gesamten Kunst dem Publikum ans Herz legt, wo Hunderte von inländischen und ausländischen Dramen in aller Händen sind. „Götz", „Die Räuber", „Egmont", „Iphigenie", „Nathan", „Faust" waren in vielen gebildeten Familien Deutschlands schon mit Begeisterung gelesen, bevor die Bühne sich ihrer annahm. Das war ein natürlicher, dem Jahr-

hundert ganz gemäßer Zustand. Die Hauptsache ist zunächst immer, daß, nicht wie das Gute unter die Leute kommt.

Eine ähnliche Befreiung, wie sie im vorigen Jahrhundert dem lyrischen Dichterwort angesichts der musikalischen Komposition zu seinem Rechte verhalf, mußte auch dem Drama einer Bühne gegenüber zu gute kommen, die doch beim besten Willen die Menge der neuen Erscheinungen nicht bewältigen, nicht jede Stadt, jedes Dorf, jeden Edelsitz damit versehen konnte. Ja, Schröder entsetzte sich über das schlechte Zusammenspiel, welches er auf den gepriesenen Bühnen von Berlin und Mannheim vorfand, über die groben Verstöße gegen Kostüm und scenische Anordnung, und andererseits verhielt er sich in Bezug auf Schillers spätere Werke so verneinend, daß er meinte, der frühzeitige Tod des Dichters sei für die Bühne kein Unglück. Die Bühne konnte und wollte der Dichtung nicht in ihrem raschen Fluge folgen.

Dem Publikum dagegen war eine Ahnung von der Treffkraft des Wortes, allen Weitersehenden die Gewißheit aufgegangen, daß die Dichtung ein Ideal vorantrage, dem man folgen müsse. Nicht Tieck hat die Kunst der dramatischen Vorlesung erfunden. Sie erfand unter andern Vorlesern auch ihn. Er mußte sie üben, weil seine Liebe zum Drama mit den Impulsen der Zeit, mit seinem dichterischen und schauspielerischen Talent zusammentraf. Weil er Dramen von Shakespeare, Gozzi, Holberg, Schiller und Goethe bei Tag und bei Nacht mit Entzücken für sich las, drängte es ihn unwiderstehlich, sie laut zu lesen.

So war es mit Gotter, Seyler, Schröder, mit Karl Schall; des letztern Vorlesung von Koriolan war so vollendet, daß Holtei, der doch Tiecks Vorlesungen kannte, Schalls Leistung für das Höchste erklärt, was er in dieser Kunst gehört habe.

Holtei führte die dramatische Vorlesung aus der Enge des Salons in den Saal, ja selbst auf die Bühne und hat, wie man in seinen „Vierzig Jahren" ausführlich gebucht findet, in den größten und kleinsten Städten Tausende elektrisiert und erbaut. In einer Zeit, wo Iffland, Kotzebue, Müllner, Houwald die Bühne beherrschten, wo auch Holtei als Theaterdichter oft die breite Straße des Ungeschmacks und der von der romantischen

Schule auf den Schild gehobenen, oft trivialen Volkstümlichkeit ging, hielt er als Vorleser bei aller Begünstigung, die er seinen Possen und Dialektdichtungen angedeihen ließ, immer nachdrücklich die Dramen unserer Klassiker und Shakespeares als pfadweisende Leuchten empor. Alle, die ihn gehört haben, werden meinem Ausspruche beistimmen, daß wir seiner Kunst ebenso unvergeßliche Stunden verdanken, wie den besten scenischen Darstellungen. Aehnlich, wie Holtei in Deutschland, hat Fanny Kemble in Amerika durch Shakespeare-readings, in welchen jeder Charakter, selbst ein Falstaff und Caliban, aufs lebensvollste wiedergegeben wurde, den größten Zuhörerschaften der dortigen Theater die zündende Kraft des bloßen Dichterworts zum Bewußtsein gebracht. Ueber meine eigenen Erfahrungen in betreff dieser Kraft an anderer Stelle.

Aber nicht bloß die Stimme des Publikums hat dem Vorleser von Dramen seine Berechtigung zugestanden. Auch bedeutende Schauspieler, andererseits Männer der Wissenschaft, haben durch Beifall und Ausübung die Stellung bezeichnen helfen, die dieser Kunst als Mittelglied zwischen dichterischer Intention und scenischer Darstellung gebührt. Mit welchem Interesse folgten Karl und Emil Devrient, Dessoir und Dawison solchen Vorlesungen! Dawison, Grunert, der Schauspieler Haake werden als gute Dramenvorleser gerühmt. Eduard Devrients Talent und technische Durchbildung vermochte in Stücken, die nicht in der heroischen Sphäre lagen, ebenso sehr jeder einzelnen Rolle, wie der Einheit des Ganzen ihr Recht zu geben. Auch Agnes Schebest war eine feinsinnige und verständnisvolle Vorleserin. In neuerer Zeit zählt Lewinski zu den ausgezeichnetsten Vertretern ebenso sehr der bloß lesenden wie der darstellenden Verleiblichung des Dramas.

Auch in der Gelehrtenwelt hat die Kunst, Dramen vorzulesen, Freunde und Jünger gefunden. Dahlmann, Löbell, Bohtz, Koberstein waren über den Dilettantismus in ihr weit hinausgekommen. Koberstein's Schüler sprechen noch heute von seinen Shakespearevorlesungen mit wahrer Begeisterung. Ich habe von Koberstein „Heinrich den Vierten", von Dahlmann

Platens Lustspiele, von Bohtz Scenen aus Tiecks „Fortunat" und aus Aristophanes' „Vögeln" vortragen hören. Bohtz verstand es, mit seinem überaus biegsamen und ausgiebigen Organ jedem Charakter bis in die feinsten Schattierungen hinein gerecht zu werden. Wer von Professor Werder in Berlin Scenen aus „Hamlet" hat lesen hören, ist für jeden andern Hamletleser ein gefährlicher Kritiker. In liberalster Weise verwendet Wilhelm Osterwald ein gleiches Talent, um in seinem Wohnort Mühlhausen (Thüringen) alljährlich eine Reihe von dramatischen Vorlesungen zu halten. Durch den lebendigsten Vortrag frischt er nicht bloß klassische Dramen in der Erinnerung seiner Zuhörer auf, sondern macht letztere zugleich mit den neuesten Erzeugnissen unserer dramatischen Litteratur bekannt. Seine Vorlesungen haben nicht wenig dazu beigetragen, daß in allen Kreisen der wesentlich gewerbtreibenden Einwohnerschaft ein reges Interesse und ein ungewöhnliches Verständnis für alles herrscht, was solchem Streben verwandt ist. Ein ähnliches Verdienst habe ich vom Direktor Spilleke in Halberstadt zu verzeichnen. Ernst Köpke in Brandenburg, Direktor der dortigen Ritterakademie, las mir Goethes „Tasso" mit ausnehmend feiner Charakteristik vor.

Es kommt viel darauf an, erstens, wo man liest, und zweitens, was man liest. Schon bei der Unterscheidung von Recitation und Deklamation wurde darauf hingedeutet. Es ist ein großer Unterschied, weit größer, als beim Vortrage von lyrischen und epischen Dichtungen, ob man im Zimmer oder öffentlich in einem Saal, ob man ein Stück von sehr gehaltenem oder sehr lebhaftem Stil, ob man eine Tragödie oder ein Lustspiel liest. Und schon deshalb ist die Anwendung eines absoluten Maßstabes, den man den Zimmervorlesungen Tiecks zur Beurteilung öffentlicher Vorlesungen entnimmt, nicht zulässig.

Tieck war Salonvorleser. Diesen stehen ganz andere Mittel zu Gebote, fällt eine ganz andere Aufgabe zu als dem Saalvorleser. In einem kleinen Raum, in welchem das leiseste Elfengeflüster noch hörbar, ein mäßiges Schallvolumen schon das Aeußerste ist, was dieser Raum fassen kann, wird die Skala der Steigerung viel kleinere Intervalle haben, ohne darum kleiner

zu sein. Das Tempo kann schneller, der Ton leichter, der Vortrag an Naturwahrheit reicher werden.

Der Saalvorleser baut seine Skala auf einem breitern Schallgehalt auf. Wo jener flüstert, muß dieser schon leise sprechen. Sein lautester Ton wird bei allem Maß schon dem des Bühnenkünstlers fast gleich kommen. Tieck durfte seinen Zuhörern, um sechs Uhr abends beginnend, ein ungestrichenes fünfaktiges Trauerspiel und noch ein fünfaktiges Lustspiel zumuten. Der Saalvorleser wird seine Uhr zu Rate ziehen, damit die Zuhörer nicht die ihrige aus der Tasche ziehen.

Denn der Zimmervorleser sitzt vor einem ihm und der Sache ganz hingegebenen Auditorium. Es ist oft gewonnen, ehe er die Lippen bewegt. Der Saalvorleser tritt vor einem ihm meist unbekannten, oft durch Theatertraditionen voreingenommenen, an das Schauen gewöhnten Publikum auf, welches als sein gutes Recht fordern kann, bis zum Schluß unterhalten zu werden. Gut genug, wenn es ein günstiges Vorurteil mitbringt; um so besser, wenn der Vorleser es nicht täuscht. Wenn er gar fesselt und ergreift, hat er einen wirklichen Sieg errungen. Für ihn kämpfte nur die ihn erhebende Macht der größern Menge lauschender Zuhörer.

Oft vernimmt man von Leuten, die Tieck gehört haben: Er las ruhig, fast ohne eine Miene zu verziehen. Fragt man: Was haben Sie gehört? „Iphigenie", „Nathan". Von andern erfährt man: Er las sehr lebhaft, deutete selbst mit einer Hand- oder Kopfbewegung an, improvisierte komische Masken. Was haben Sie gehört? Aristophanes' „Vögel", Gozzis Märchen.

Ich habe Tieck nur gesprochen, nicht lesen hören. Und doch ließ Emil Bürde, der ihn täglich gehört hat, sich in einer Recension vernehmen, daß bei aller Verschiedenheit des Aeußern, die sehr zu meinen Ungunsten ausfällt, meine Weise zu lesen in nichts von Tiecks Weise verschieden sei. Ich bin zu stolz auf dieses Urteil, als daß ich es hier nicht wiederholen sollte.

Und sollte nicht der eine Vorleser von Dramen notwendig an den andern erinnern, wenn er auch an Talent weit unter ihm stände? Hat nicht auch diese Kunst ihre Gesetze? Und

lassen sie sich nicht aus der Natur ihrer Aufgabe mit ziemlicher Bestimmtheit ableiten? Wir wollen es versuchen.

Die erste Aufgabe des Vorlesers ist auch hier, daß der gelesene Text vollkommen verstanden werde. Gilt es bloß das Personenverzeichnis, die Bühnenweisungen, die Scenerie, die Namen der Personen im Dialog, so ist Deutlichkeit der Aussprache und Betonung die einzige Forderung, die man an den Vorleser zu stellen hat. Ganz falsch aber wäre es, auch in Bezug auf den Text des Dramas die bloße verstandesmäßige Deutlichkeit zum obersten Gesetz machen zu wollen. Hieße das wirklich so lesen, daß das Drama als Drama verstanden würde? Man hätte Worte und Sätze, allenfalls Reden gelesen, nicht handelnde, empfindende Charaktere. Man hätte statt der Frau und des Greises einen Mann, statt des stürmischen Hitzkopfs einen Ruhigen, man hätte also das Gegenteil von dem gelesen, was der Dichter schuf. Man muß notwendig Charaktere und diese so leidenschaftlich oder so kalt, kurz so gesinnt sprechen lassen, wie sie der Dichter gezeichnet hat. Der Vorleser muß also, wie oben vorläufig gefordert wurde, die technische Fertigkeit eines Charakterspielers, welcher etwa in einem Abende vier verschiedene Rollen hintereinander spielt, in dem Grade besitzen, daß er alle Rollen des Dramas charakteristisch liest. Daß dies möglich ist, erhellt daraus, daß diese Fertigkeit von allen, die sich, berufen oder unberufen, als Künstler oder Dilettanten, mit Vorlesen von Dramen befassen, gewöhnlich am leichtesten erworben und, wenn auch oft in äußerlicher Weise, durch schroffes Wechseln der Stimmen, doch sehr vernehmlich ausgeübt wird. Tieck erklärt sich sehr entschieden gegen ein so äußerliches Gebaren. Und auch andere werden es für ebenso nötig halten, die gesonderten Charaktere im Ton zu einigen, wie es schwer ist, diese Sonderung sich so vollziehen zu lassen, daß jeder Charakter mit seinem Grundton aus der nachschaffenden Phantasie emportaucht, ohne daß die Sonderung allzu gewaltsam erscheint. Es ist oft nur ein Minimum von Klangfarbe nötig, um zwei Charaktere zu unterscheiden.

Eine mit der ersten verbundene Aufgabe ist die, nicht bloß

die Charaktere auszusprechen, sondern den natürlichen Lauf des Gesprächs, das Durcheinander mehrerer Stimmen wiederzugeben, das Tempo einer lebendigen Bühnenaufführung zu erreichen. Dies ist nur möglich, wenn man die Namen der sprechenden Personen während des lebhafteren Dialogs nicht mitliest.

Man wendet ein, daß dann die Verständlichkeit der Scene gefährdet wird. Möglich. Auch Hegel spricht sich in diesem Sinne aus. Wiewohl sich niemand über Unklarheit beklagen wird, der die Scene kennt oder zum zweitenmal hört. Aber in etwas muß sich der Vorleser auf die Unklarheit berufen dürfen, welche auch auf der Bühne bei Eingangs- und lebhaften Ensembleſcenen eintritt, wenn man ein Stück zum erstenmal sieht. Selbst Auge und Ohr zusammen sind oft nicht fähig, das Ganze des Bühnenbildes in jedem Zuge bewußt zu erfassen. Wir werden oft das stumme Spiel, selbst manche Rede von Nebenpersonen über der Aufmerksamkeit verlieren, mit welcher wir das Spiel der Hauptperson verfolgen. Wir werden uns kaum bewußt werden, welcher von den dreien ruft, wenn Horatio, Marcellus, Bernardo nacheinander beim Hin- und Herhuschen des Geistes rufen: s'ist hier! s'ist hier! s'ist hier! Die Wahrnehmung, wer spricht, schwindet vor der lebhafteren Wahrnehmung, daß Verschiedene schnell hintereinander sprechen. Wir hören verschiedene Stimmen, die das zur Handlung Erforderliche ausrufen. Dieser Eindruck ist oft der einzige, den wir beim Beginn eines uns unbekannten Stückes, in welchem die Exposition in lebhaftem Wechselgespräch erfolgt, von der Bühne aus empfangen. Vollends, wenn die Personen in einem wenig individualisierenden Kostüm auftreten. Wir erkennen glücklicherweise die Stimmen der uns wohlbekannten Schauspieler, die gefällig genug sind, in allen Rollen dieselben zu bleiben. Wir suchen sie auf dem Zettel auf und wissen nun, welche Figur da oben Hinz oder Kunz heißt. Ohne die Mithilfe dieser bei den ersten Worten sich demaskierenden Schauspieler würden wir oft lange den Zettel vergeblich fragen. Erst allmählich finden wir uns dann in den Gang der Handlung.

Ein gewisses Zuwarten, Entgegenkommen erbittet sich auch

der Vorleſer. Um aber ſeinen Anſpruch nicht über die Faſſungskraft der Zuhörer hinaus zu erheben, wird er die Weiſung befolgen, welche E. Schwarz in ſeinem Büchlein über die Kunſt des dramatiſchen Vorleſens gibt. Er wird das Perſonenverzeichnis, den Ort der Handlung, die Scenerie, das Auftreten neuer Perſonen, die Namen der Perſonen vor jeder Scene, unentbehrliche Schilderungen ſtummen Spiels in ruhig referierendem Mittelton nicht zu laut, aber klar und langſam mitleſen. Die Illuſion wird ebenſowenig dadurch geſtört wie durch den Wechſel der Dekoration auf offener Scene. Eine vorübergehende Entzauberung wird dem Vorleſer ebenſo gern gewährt, wie im Schauſpiel der Wechſel von Ort und Zeit.

Die Verſtändlichkeit iſt leichter bei Dramen im gehaltenen Stil zu erzielen, z. B. in „Iphigenie", „Taſſo", „Nathan", oder da, wo nur wenige und ſcharf geſchiedene Charaktere auftreten, z. B. im „Othello", „Clavigo", als bei Stücken, in denen viele Männerrollen gleichen Alters in faſt gleicher heroiſcher Klangfarbe agieren, wie es im „Wallenſtein", „Macbeth", „Julius Cäſar" der Fall iſt. Selbſt in „König Lear", „Koriolan", „Hamlet" treten nur einige Figuren in den Vordergrund. Die übrigen, ſo ſcharf ſie mit wenigen Strichen gezeichnet ſind, bilden einen leicht zu beherrſchenden Mittelgrund, hinter welchem noch Geſtalten wie Boten, Diener, Soldaten die Perſpektive des Bildes erweitern. Dieſe Gruppen durch Schattierung mit feſten Grundtönen zu gliedern, gehört zu den Aufgaben, welche einem höhern Geſetz gehorchen als bloß dem der Verſtändlichkeit.

Denn wie der Vorleſer ſein eigenes Schauſpielerperſonal iſt und ſeine Könige, Väter, Mütter, Helden, Liebhaber, Frauen und Mädchen, Narren und Spitzbuben anzuhalten hat, daß ſie ihre Nationalität, ihren Stand, ihr Alter und Geſchlecht ausſprechen, ihren Charakter nicht verhehlen, kurz, daß ſie typiſcher oder weniger typiſch individualiſieren, daß ſie für jeden Dichter, ja für jedes Drama ihren beſondern Stil und Ton, ihr beſonderes Tempo haben, ſo iſt er zugleich ſein eigener Regiſſeur, ſein eigener Theaterdichter.

Als Regisseur hat er nicht bloß, wie oben erwähnt ist, für die richtige Abtönung der Teile zu sorgen. Er wird sich mit seinem Dichter beraten, was er zum Behuf der Vorlesung, die nicht viel über zwei Stunden dauern darf, wenn nicht Ermüdung statt Befriedigung eintreten soll, von der oft zu großen Fülle des Stoffes opfern kann, ohne die Einheit und Verständlichkeit, die Kraft und Wirkung der Handlung zu gefährden.

Will er nun Scenen lesen, die entweder seine Virtuosität ins Licht stellen, oder, wenn sie besonders schwierige Charakterrätsel auflösen, den innern Schauspieler im Zuhörer ergänzen sollen, so hat er als Regisseur die leichte Aufgabe, eine faßliche und möglichst anziehende Einleitung zu geben.

Will er aber dem höhern Berufe dienen, ein großes Ganze zu bieten, so hat er aufs gewissenhafteste zu erwägen, welche Teile er kürzen und weglassen kann, ohne dem Zusammenhang der Begebenheiten zu schaden. Vom höchsten Standpunkt des Dichters aus mag alles nötig erscheinen. Aber, wenn man sieht, wie selbst Schiller seinem „Fiesko", „Carlos", „Wallenstein" gelegentlich bis auf die Knochen ins Fleisch schnitt, so braucht man nicht zu fürchten, immer die Majestät der Poesie zu verletzen, indem man ihr zumutet, nicht zu langweilen. Wenn man nur nicht ihr innerstes Leben antastet, ebensoviel Aufopferung an Effekten beweist, wie man an Vollständigkeit dem Dichter ansinnt, sich selber ebensoviele Glanzstellen streicht, als man notwendige Glieder der Handlung übrig läßt.

Je länger der Vorleser seine Kunst übt, und das heißt je länger er von ihr lernt, um so deutlicher wird in ihm jene Stimme reden, welche ihm von dem eigentlichen Lebensnerv und Pulsschlag einer Dichtung Kunde gibt. Schließlich wird er von eigener und fremder Erfahrung noch allerhand Winke erhalten, welche nicht die bindende Kraft von Gesetzen, aber die überredende von Vorteilen haben. Einige dieser Winke mögen sich hören lassen.

Da der Vorleser auf fast alle Mittel scenischer Darstellung verzichtet, so vermeidet er es, seine Zuhörer an diejenigen zu erinnern, welche ihm fehlen. Er wird die edeln Gliedmaßen,

mit denen der Schauspieler geht und steht, durch einen verhüllten Tisch oder eine Tribüne verbergen. Er soll nicht wie eine steinerne Statue dasitzen. Ein Erheben, ein Neigen, eine leichte Wendung des Kopfs, ein Aufblicken, eine beseeltere Miene, ein lächelnder Mund sind ihm so sicher gestattet, wie alles dies zu einem ungezwungenen Benehmen gehört. Aber er zerstöre seine ruhige und gelassene Haltung, welche sich ihm durch die Achtung vor der Zuhörerschaft und vor der bedeutenden Aufgabe, die er zu lösen hat, von selbst mitteilt, nicht durch unruhige Bewegung der Hände, oder gar durch Gesten, die an den Polichinellkasten gemahnen. Im komischen Genre mag einmal eine erklärende Geste mitunterlaufen, aber niemals werde sie von dem Affekt der zu sprechenden Rolle, noch weniger von einer Erregtheit des Vorlesers veranlaßt. Denn letztere darf nie sichtbar werden, ja nur vorhanden sein, wie das Atemholen auch bei den anstrengenden Partien nicht hörbar werden darf. Nie darf auch die leidenschaftlichste Fahrt der Rede so den Vortragenden mit fortreißen, daß sie nicht sofort gehemmt und daß nicht unmittelbar darauf die allergelassenste Meldung eines Dieners im leisesten und ruhigsten Tone gesprochen werden könnte. Die Deklamation muß fortwährend zur Recitation, ja zum bloß referierenden Vortrage zurückgehen können.

Die Kunst des Atemholens fordert von dem Vorleser des Dramas ganz andere Leistungen als vom Sänger, vom Rhapsoden des Epos und vom Schauspieler. Beim dramatischen Vortrage soll oft ein nur von den allerkleinsten Pausen unterbrochener Strom fließen, oft mächtig und seitenlang dahinbrausen. In die sich immer steigernde Wut Shylocks soll die Zwischenrede des Tubal rasch hineinfallen. In den wachsenden Zornausbruch Koriolans drängen die Tribunen ihre mit Heftigkeit anklagenden, endlich laut und machtvoll verdammenden Stimmen. Da ist Tiecks Regel, daß man, um nicht durch kältern Luftstrom zum Husten gereizt zu werden, den Atem nur durch die Nase einziehe, hinfällig. Selbst Schröders Weisung, daß man nur die Zeichen, wie Komma oder Punkt, immer recht genau zur Nachahmung benutze, oder Stockhausens Abweisen eines zu vollen Atemholens

kann vom Vorleser nicht respektiert werden. Er muß, wo er irgend Zeit findet, beim Anfang einer Rede eine Masse von Luft durch Nase und halboffenen Mund rasch einziehen, er muß dieses Kapitel bei jeder Gelegenheit wieder durch einen kleinen Atemzug ergänzen und nun vermittelst fest angespannter Brust- und Bauchmuskeln mit diesem Kapitel selbst bei steter Steigerung des Tons eine fast unglaubliche, vorher wohl abgeschätzte Menge von Sätzen so versorgen, daß er imstande ist, die Erschöpfung seiner Kasse mit spielender Leichtigkeit zu verbergen. Diese Fähigkeit muß er haben. Und sie ist durch fortwährende Uebung bei sonst guter Anlage der Lunge und Stimme zu erwerben.

Die Naturwahrheit ist nächst der Verständlichkeit das vornehmste Gesetz wie des Darstellers so auch des Vorlesers von Dramen. Ihre erste Bedingung ist die richtige Feststellung des Grundtons jeder einzelnen Rolle. Die weitere Erfüllung ihrer Aufgaben entzieht sich der Regel. Die Naturwahrheit ist eine Mitgabe des Talents, eine Frucht der Erfahrung und der Empfänglichkeit für das Individuelle. Ihr schlimmster Feind ist die Manier, ihr schwer zu erwerbender Freund der Stil. Dieser macht berechtigte Ansprüche auf Würde, Haltung, auf Adel der Darstellung. Goethe verlangt, daß der Recitierende nach jedem Verse eine kleine Pause mache. Bei Goethes „Iphigenie", „Tasso" wird dieses Verlangen leichter und konsequenter zu erfüllen sein als bei Schillers, Lessings und Shakespeares Dramen. Dennoch ist es eine wohl zu beachtende Forderung des Stils. Denn wie der Dichter Verse und nicht Prosa geschrieben hat, so müssen auch Verse und nicht Prosa gesprochen werden.

Alle Gesetze von Riccoboni, von Shakespeare-Hamlet, die dem Schauspieler gegeben sind, gelten, soweit sie Charaktere und Reden betreffen, auch für den dramatischen Vorleser. Das goldene Wort von der Mäßigung mitten im Sturm der Leidenschaft wiederholt sich der Vorleser noch häufiger als der Schauspieler. Daneben steht aber auch: Seid nicht allzu zahm! Laßt schließlich euer eigenes Urteil euern Meister sein! Dieses beherrscht jeden einzelnen Fall, ebenso wie beim Handeln im Leben, wo der Mensch nicht von einem einzelnen Moralsatz, sondern von den

Charaktereigenschaften geleitet wird, welche er sich im Kampf des Lebens errungen hat.

Wenn die Vorlesung eines Dramas die Handlung so wiedergibt, daß sie in Rede und Fabel verständlich, durch Naturwahrheit lebendig wird, durch Maß und Gliederung künstlerische Gestalt gewinnt, so muß sie einen Eindruck machen, wie ihn Aristoteles schon der bloß gehörten, nicht gesehenen Tragödie zuerkennt. Sie hat, wie jede Kunstform, ihre Schranke. Sie hat ihre Mängel und ihre Vorzüge.

Sie bleibt unbestimmter, als die scenische Darstellung. Sie zwingt dadurch die Phantasie des Hörers zu ergänzender Selbstthätigkeit. Aber sie gibt ihr andererseits größere Freiheit, indem sie ihr nicht den Zwang auferlegt, den die aufgedrungene Bestimmtheit der Darstellung ausübt. Sie gibt den Charakteren nichts mit als die Stimme, das Wort, die Seele. Der Schauspieler gibt zu allem diesem noch Gestalt, Geste, Bewegung. Aber er nimmt oft dem Dichter mehr als er ihm gibt, indem er sich selbst gibt und die Rolle zwingt, seine Gestalt anzunehmen. Die Vorlesung steht dem Akte dichterischen Schaffens noch nicht so fern wie die Aufführung. Sie ist ein erstes Lautwerden des Dichterwerks ohne den Reiz, aber auch ohne die Gefahr, welche die volle Ausgestaltung dem Ideal zu bringen pflegt.

Das Publikum ist in seinem Recht, wenn es nicht bloß hören, sondern auch schauen will. Aber es ist eine bedenkliche Wahrnehmung, daß es um so mehr bloß schauen will, je weniger ästhetische Bildung es hat. Und es ist eben deshalb fast schon ein Zeugnis für die Feinsinnigkeit des Publikums, wenn es auch einmal auf das äußere Schauen verzichtet, um unabgezogen durch das Auge den im eigentlichsten Sinn poetischen Gehalt des Dramas, die Handlung in Wort und Stimme, zu hören und in dieser geistigsten Form bloß innerlich anzuschauen. Schließt man ja doch auch bei einer schönen Musik wohl die Augen, um besser und feiner hören zu können.

Und so ist es erklärlich, daß in Zeiten, wo die „Partitur" in aller Händen ist, wo sich ein klassisches Repertoire herausgestellt hat, dessen stofflichen Inhalt man kennt, dessen künstlerische

Formvorzüge immer neu bleiben und immer von neuem erkannt und genossen werden, das Vorlesen von Dramen eine selbständige und berechtigte Kunst geworden ist, eine treue Hüterin des poetischen Ideals, welche dazu beiträgt, die Nation aus dem oft täuschenden Gepränge unharmonischer Darstellungen immer wieder auf den unvergänglichen Gehalt ihrer Dichtungen zurückzuführen und für die Leistungen der guten Bühne ebenso empfänglich, wie für die der schlechten empfindlich zu machen.

Eine gute Vorlesung ist die schlimmste Feindin schlechter Bühnen, die treueste und wahrhaft fördernde Bundesgenossin einer künstlerischen Darstellung, in welcher sie das Wort des Dichters, die bloß gehörte Handlung, als die eigentliche Seele der scenischen Aufführung geachtet sieht.

Zwanzigstes Kapitel.

Lesen mit verteilten Rollen.

Tieck spricht sich gegen das Lesen mit verteilten Rollen aus. Ich möchte mich ebensosehr dafür aussprechen, wie für jede Kunstübung, wenn sie mit Liebe zur Sache gepaart ist und aus dieser hervorgeht. Ich habe treffliche Vorlesungen dieser Art mitangehört. Nur muß der Regisseur seine Schuldigkeit thun, den Dichter vertreten und die Rollen wie ein Tyrann verteilen dürfen. Es gibt weit mehr Talente, als man glaubt, und so wenig wie Aufführungen von Schülern und bessern Liebhabertheatern zu den verächtlichen Unterhaltungen gehören, ebensowenig und noch weniger dramatische Vorlesungen, welche den Zweck haben, edle Dichtungen kennen zu lernen oder schon bekannte zu neuer Bewunderung aufzufrischen. Schröders Biograph berichtet von einer Vorlesung mit verteilten Rollen, in welcher der große Schauspieler zwei Rollen übernahm. Lessings

„Nathan" war erschienen. „Er war aus Schröders Seele geschrieben und blieb lange in mannigfachen künstlerischen und philosophischen Beziehungen der Gegenstand seiner Unterhaltung. Damals (1781) wäre wohl nicht die Zeit gewesen, ihn auf die Bühne zu bringen, aber sie kam. Dennoch hat sich Schröder dessen, wie seines geliebten Shakespearischen ‚Julius Cäsar' und einiger anderer Meisterwerke der Vorzeit immer enthalten, weil er sich nie getraute, ihm die vollkommene Besetzung zu gewähren, die er für das Heiligtum seines Herzens begehrte. Auch trat er der Meinung Lichtenbergs und, wenn ich nicht irre, Engels bei, das Stück werde für die Menge keinen Reiz haben. Dies Vorurteil einsichtsvoller Richter ist durch die That widerlegt; wiewohl der spätern glücklichen und glückverdienenden Aufführung nicht die Begünstigung zu statten kam, die Schröder ihr anweisen zu können glaubte. Gelesen hat er es jedoch vor einem auserwählten Kreise und durch Mitleser unterstützt, wie sie schwerlich eine öffentliche Bühne aufzubieten vermag. Seinen ‚Nathan' bewunderten die Zuhörer, aber sie waren auf ihn gefaßt. Den Patriarchen, den er gleichfalls übernahm, bewunderten sie nicht weniger und wurden durch ihn überrascht. So rein von Ziererei und Auffahren, so vornehm sanft und mit ruhiger Salbung flossen die Aeußerungen der Unduldsamkeit von seinen Lippen, als hätte Lainez sich mit dem Kardinal von Lothringen vor den Augen des französischen Hofes unterredet. Ihm entfuhr kein Zug, den Hogarth zu schwach, den Mengs zu stark hätte finden müssen. Daß er wahr sei, mußte jedem einleuchten, nur würde diese Wahrheit nicht jedem geahndet haben."

In dieser Schilderung liegen manche Fingerzeige für das Vorlesen mit verteilten Rollen. Der Einwand Tiecks, daß immer das Ganze bei einem solchen Unternehmen „vollständig zerrissen werde", gilt ebensogut von einer Bühnendarstellung, sobald die Einheit des Ganzen nicht durch die äußere oder die in jedem tüchtigen Schauspieler mitwirkende innere Regie gewahrt wird. Denn ganz dieselbe Vorbereitung, wie sie die Darstellung zu ihrem sprachlichen Teile für die Scene erheischt, ist auch zu einer solchen Ensemblevorlesung erforderlich.

Vor allem müssen die Beteiligten nicht, wie es so oft geschieht, mit der fließenden Wiedergabe des Wortlautes zu kämpfen haben. Sie müssen, wie Schröders Lesegesellschaft, lesen können und lesen wollen. Aber wie wird meistens diese Kunstübung betrieben? Eine bunte Gesellschaft von Herren und Damen hat sich glücklich zu einem Lesekränzchen begeistert. Im besten Fall ist statutenmäßig ein einfaches, die Wirtin nicht zu sehr zu Küchengedanken ablenkendes Büffett festgesetzt. Nun liest man munter darauf los. Während sich der eine abarbeitet, überfliegt der andere schnell das Folgende, sieht blätternd nach, wann sein Lerma und Alba (er hat zwei Rollen wie Schröder) wieder herankommt, liest auch wohl ahnungslos, während sein Stichwort droht, zum erstenmal in seinem Leben die Worte seines Alba flüchtig durch, wird von Nachbarn zu spät angestoßen, eine beschämende Pause macht ihn verwirrt, und nun haspelt er, so gut oder so schlecht es geht, seinen Text herunter. Niemand als der Hauptleser, der sich zugleich des Carlos und Marquis Posa erbarmt hat, ist bei der Sache. Er selbst auch nicht, denn er ist bei seiner lieben Person. Aber die Strafe ereilt ihn. Während er im höchsten Affekt den König bittet: „Geben Sie Gedankenfreiheit!" ruft der Hauswirt: „Luise, hast du den Kuckuck...?" Zu spät. Schon schlägt die Uhr und ein bedächtig-fröhliches zehnmaliges Rufen des Schwarzwälder Kuckucks, dem ein Kläffen des Hündchens, ein lebhaftes Schmettern des Kanarienvogels folgt, erinnert den Helden an die Natürlichkeit der Kunst und die Kunst der Natur. Allgemeine Heiterkeit unterbricht die tragische Stimmung. Man beginnt wieder. Allein das Stück wird immer länger, je weiter man liest. Endlich hört man auf. Das nächstemal mehr. Man ist müde, niemand hat einen Eindruck gehabt, und man hält sich schließlich berechtigt, sich durch einige Erquickungen für das Bewußtsein zu belohnen: Wir haben Schillers Don Carlos gelesen.

Hat man doch für ein musikalisches Ensemble Achtung genug, so lange zu üben, bis alles stimmt und fließt; sollte ein dramatisches Ensemble nicht gleiche Rücksicht verdienen? Versuche man nur ein einzigesmal, ein Schauspiel, meinetwegen leichtern Schlages, wirklich einzustudieren, wie es Schröder gethan. Man

wird nie mehr zu der oben geschilderten Mißhandlung zurückkehren können.

Aber dazu gehört vor allem, daß, wie bei musikalischen Proben und Uebungen, ein Dirigent an die Spitze tritt, dem sich willig jeder der Mitlesenden unterordnet. Jener wird, wenn Wahl und Wunsch ein bestimmtes Stück ins Auge gefaßt hat, prüfen, ob es mit seinen „Kräften" zu bewältigen ist. Denn auch darauf kommt viel an, daß die Aufgabe dieselben nicht gänzlich übersteige. Stand doch selbst, wie wir sahen, ein Schröder von der Aufführung ab, wenn sein Personal ihr nicht gerecht werden konnte. Und wenn er dennoch die Vorlesung wagte, hatte er sich seine Mitleser vorher darauf angesehen, ob er es mit der Vorlesung wagen konnte.

Der Dirigent wird ein Repertoire aufstellen können, welches auf Jahre hin ausreicht.

Er wird sich nicht zu scheuen brauchen, zu den antiken Tragödien zu greifen. Sie stellen nicht so hohe Anforderungen an den Leser, wie es auf den ersten Blick scheint. Die Zahl der Personen ist gering. Diese sprechen sich gleich den Homerischen Helden vollständig aus. Hie und da gibt es wohl feinere Nuancen, welche die Redeweise etwas individuell färben. Aias spricht anders als Odysseus. Aber schon die Trimeter, die man doch bei Uebersetzungen gern bewahrt sieht, haben etwas Gleichmachendes. Alle Personen sind geborene Redner. Ein Satz entwickelt sich leicht aus dem andern, die Antwort aus der Frage, die Widerrede aus der Rede. Fast nichts ist zwischen den Zeilen geblieben. Daher die schöne Klarheit der Umrisse, die stilvolle Haltung auch im größten Affekt. Einfach, wie die Handlung, die sie aussprechen und die sie ganz aussprechen, bieten diese Dramen sich zur einfachen würdigen Darstellung an. Man kann fast sagen, die Rollen eines Oedipus, Orest, eines Kreon, Hämon, einer Antigone, Elektra, Klytämnestra sind nicht zu vergreifen.

Selbstverständlich wird der Dirigent diejenigen Dramen vorziehen, in welchen der Chor sich nicht durch Mythenschmuck zu sehr dem unvermittelten Verständnis verschließt, in welchen das persönliche und dramatische Element stärker hervortritt.

Alle Dramen, die in der Schule der Alten gedichtet sind oder eine ähnliche sprachliche Gestaltung haben, schließen sich diesem Repertoire an; Goethes „Iphigenie", „Tasso", Lessings „Nathan", Schillers „Braut von Messina", „Maria Stuart", höchst empfehlenswert des schwedischen Dichters Runeberg Tragödie „Die Könige von Salamis" in der Uebersetzung von Hermann Paul, Uhlands „Ernst von Schwaben", manche andere, die ich keineswegs herabsetzen will, indem ich sie nicht namentlich anführe. Selbst Shakespeares „Richard der Zweite", „Heinrich der Sechste", „Richard der Dritte", „Julius Cäsar", wenige Rollen abgezogen, stellen sich noch zu dieser Gruppe.

Schwieriger ist die Aufgabe eines Leseperſonals Shakespeares Charakterdramen gegenüber. Bogumil Goltz sagte einmal in seiner barock-genialen Weise zu mir: „Weiß der Himmel, wenn ich ‚Tasso' oder ‚Don Carlos' sehe oder ‚Maria Stuart', und die Personen abgehen, habe ich immer das Gefühl, als hätten sie genug gesagt und könnten auch nichts mehr sagen. Man möchte ihnen zurufen: Gehen Sie, halten Sie die Handlung nicht auf. Bei Shakespeare ist das ganz anders. Wenn ein Menenius oder Falstaff oder Kent die Scene verlassen, möchte man immer rufen: Bleiben Sie noch ein bißchen, Sie sprechen so interessant. Die Handlung kann derweile stille stehen."

In diesem Einfall ist kein Tadel für die Dramen Schillers und Goethes enthalten. Aber er bezeichnet treffend das, worin Shakespeare einzig ist.

Die Dramen von antikem Stil lassen die Handlung durch Reden fortrücken. Wir sehen die Handlung wie durch ein Transparent fortwährend hinter den Reden, ja wir erkennen oft, wenn auch nicht mit dem Gefühle des Zwangs, dieses Fortrücken als den Zweck der Reden. Anders in den meisten Shakespearischen Dramen. Man ist nicht so sehr auf die Handlung gespannt wie auf die Charaktere. Was sie sagen werden, wie sie sprechen werden, mit welchen Einfällen sie uns anziehen, packen, überwältigen, das hält alle unsere Sinne an sie gefesselt. Ihre Aussprüche sind unerwartet, überraschend, wie Geistererscheinungen und Ausbrüche von Vulkanen. Nirgends fühlt man bei den

Reden den Zweck heraus, die Handlung fortzurücken. Die Charaktere scheinen nur um ihrer selbst willen da zu sein. Und erst am Schlusse eines Aktes wird man inne, daß man an einer andern Stelle angelangt ist, von den Flügeln der Dichtung über einen Abgrund getragen, auf eine Höhe, von der man mit Bangen vor- und rückwärts sieht. Das Individuelle so zu treffen, daß es mit der Notwendigkeit und Stärke eines Naturwesens wirkt, daß es lebt wie vom Schöpfer selbst geschaffen, bleibt immer die seltenste Fähigkeit des Dichters. Es kann höhere geben, die der Einheit und Harmonie zu gute kommen. Das Gefühl des Tragischen bemächtigt sich bei Sophokles durch klares Sichtbarmachen der Handlung unserer Seelen mit stärkerer, unbezwinglicher Bangigkeit. Aber diese wundervolle Kunst kann der Meister dem Schüler darreichen, und sie hat sich, wie sie aus dem Wesen der Tragödie abzuleiten ist, auf unsere Dichter vererbt. Shakespeares Kunst ist nicht zu vererben. Er selbst ist diese Kunst. Sie ist vielleicht nur ein einzigesmal in der Menschheit in der Gestalt des Dramas möglich gewesen. Seine Zeit bot ihm eine Fülle von kraftvollen, aus einer kraftvollen Volksseele geborenen Gestalten. Sein Genius sah sie in der schönsten Form und schuf sie, ohne einen Funken des Individuellen zu opfern.

Die Neigung für das Individuelle, eine Anlage, es zu sehen, zu gestalten, ist uns geblieben. Shakespeare hat uns gelehrt, es zu empfinden. Die Romane der Engländer, Smollet, Fielding, Goldsmith, Dickens geben davon Zeugnis, und auch bei uns ist nach dieser Richtung hin ein großer Fortschritt bemerkbar.

Wir sind wieder bei unserer Lesegesellschaft angelangt. Sie will es einmal mit einem Shakespearischen Drama versuchen. Die Bearbeitungen von Oechelhäuser, von Eduard und Otto Devrient sind den Anforderungen der heutigen Sitte entgegengekommen, erleichtern auch die Aufgabe der Regie, obschon man dem Rotstift noch einige Striche gestatten kann. Was fehlt denn noch zum mutigen Wagen? Ein Schröder zum Lear, zum Hamlet, Jago und womöglich zu allen Nebenrollen.

Aber auch Schröder hatte unbekannte Mitleser. Diese werden so oft Schröder gesehen, so viel von Schröder gelernt

haben, daß er nicht anstand, mit ihnen zu lesen. Tieck spricht sich gegen das Kopieren von Schauspielern aus. Ja, wenn das Kopieren bloß ein Kopieren ist, wie es dem Wachtmeister im „Wallenstein" vorgeworfen wird: „Wie er sich räuspert und wie er spuckt!" Ich habe Schauspieler gekannt, auch andere Personen, wie z. B. den Maler Hildebrand in Düsseldorf, welche Ludwig Devrient so trefflich und lebensvoll kopierten, daß ich mir schon aus dem Grundton, den sie einigen Rollen gaben, ein vollständiges Bild seiner Spielweise, seiner Manier machen konnte. Und wie viele unserer tüchtigsten Schauspieler haben die Traditionen, deren es unglaublich viele gibt, wohlweislich angenommen und sich erst dadurch emporgearbeitet! Ein Grundton, der in wenigen Worten angeschlagen wird, gibt uns oft den Schlüssel zum ganzen Charakter. Wozu wäre die Darstellung, wenn sie diesen Schlüssel nicht dem Zuschauer aushändigte? Sagt Tieck doch selbst, daß er Fleck sehr viel verdanke. Sollte er jede Nachahmung der von ihm bewunderten Schröder und Fleck förmlich vermieden haben? Lessing spricht sich in seiner Dramaturgie sehr entschieden für das Kopieren nach guten Vorbildern aus. Ein talentvoller Jünger, der nicht ganz äußerlich bloß die Stimme nachäfft, der die Seele der Stimme miterhascht hat, wird, ohne daß er es will, bald den angeeigneten Besitz freier verwalten, ihn bald zu seinem Eigentum machen. Vielleicht hat er mehrere Darsteller der schwierigen Rolle gesehen, vielleicht konnte ihm auch einer unserer Vorleser ein ihm für seinen nächsten Zweck noch passenderes, erreichbareres Vorbild darbieten. Es ist gerade ein Hauptberuf des dramatischen Vorlesers, den Lesevereinen solche Vorbilder zu geben. Wohlan, wer die Ehre hat, einen Shakespeareschen Hauptcharakter zu lesen, muß sich Zeit und Mühe nicht verdrießen lassen. Er wage es, aus sich herauszugehen, zu individualisieren. Die Rolle gibt ihm doppelt so viel zurück, als er ihr gibt. Sein Beispiel wird (einige Charaktere schlummern in jedem) die Scheueren ermutigen, gleichfalls ihren verschlossenen Erinnerungsschatz aufzuthun und mit Hilfe der gestaltenden Phantasie aus fetten ehemaligen Corpsbruder einen Falstaff, aus ein-

mütigen Beamten einen Malvolio zu schaffen, wenn der Leser nicht gar am Ende nur sich selbst zu spielen braucht, um einen von beiden aufs beste darzustellen.

Es ist Sache des Dirigenten, die Rolle einigermaßen den entgegenkommenden Eigenschaften der Mitleser anzupassen. Wie man alle Menschen in Schuster und Schneider einteilen kann, so auch in Liebhaber und Helden, Könige und Knappen, Bonvivants und Philister, zärtliche Mütter und Anstandsdamen. Mit den Damen wird die Regie es immer am leichtesten haben, wenn sie nicht zu jenen einsilbigen, schüchternen gehören, die Shakespeare so schön mit dem Namen „mein lieblich Schweigen" bezeichnet. Und wie gut werden auch solche zu einer Virgilia, einer Cordelia zu verwenden sein, wenn sie nicht ganz Schweigen sind!

In dem Kapitel über die Betonung wurde bereits der Symbolik des Tons gedacht, auf deren Macht und Wirkung der Darsteller und der Vorleser rechnet. Auch unser Dirigent hat bei seiner Rollenbesetzung diese Symbolik zu beachten. Wir verbinden mit den langsamern Schallwellen des Basses unwillkürlich die Vorstellung der Langsamkeit, Bedächtigkeit, Würde, des noch unentkräfteten Alters, mit den schnellern der Mitteltöne, soweit sie mit kräftiger Bruststimme gesprochen werden, die Vorstellung voller gehaltener Kraft, männlicher Fassung, Festigkeit, mit den noch schnellern des Tenors die Vorstellung von elastischer Erhebung, Jugendfrische. Ganz dieselbe Symbolik herrscht im Alt und Sopran der Frauenstimme. Die Kopfstimme bezeichnet Auslöschung des Affekts, der Spannung, der Kraft, sie kann also auch Ruhe, Sanftmut, Teilnahmlosigkeit, im Falsett Altersschwäche, Narrheit andeuten. Die angenommene Heiserkeit, die teilweise Verhüllung und Unterdrückung der Stimme läßt auf ähnliche Seelenzustände oder Charaktereigenschaften schließen. Bei stärkerem Ton dient sie zum Ausdruck von Wildheit, Wut, unbändiger Kraft, bei weniger starkem erweckt sie die Vorstellung von Bosheit, Verstocktheit, Schleicherei, auch von Krankheit und innerer Zerrüttung. Aehnlich wie die musikalischen Instrumente, Kontrabaß, Bratsche, Violine, Trompete, Flöte, Fagott, ihre

Klangfarben haben, ist auch die menschliche Stimme mit solchen so reich ausgestattet, daß sie alle Schattierungen des Charakters und der Affekte jedes Charakters ausdrücken kann. Schließt man vor einem Schauspiel sitzend die Augen, so hört man bei großen Ensembleſcenen eine Menge von Instrumenten. Das schmettert, schnarrt, brummt, knarrt, geigt, flötet gar wunderlich durcheinander.

Außer diesen Klangfarben der Stimme, die das Dumpfe, Helle, Klare, Liebliche, Böse, Versteckte, Ehrwürdige, Verbissene durch den bloßen Ton andeuten, gibt es noch ein anderes Mittel der Charakteristik. Es ist das Tempo. Hier kann der Dirigent für die Anordnung und Glättung des Ganzen von Tiecks Grundsatz ausgehen. „Der Ton des Vorlesers (natürlich des Zimmervorlesers) darf nie die Grenzen dessen überschreiten, was ich immer den edlern Konversationston genannt habe. Auch im Tragischen darf das nicht geschehen, sonst wird es falsches Pathos und Manier. Einzelnes wird herausgerissen und der Eindruck des Ganzen geht verloren.“ Dieser Wink gilt wesentlich für das Tempo. Denn vom Ausdruck des Affekts gesteht Tieck selbst: „Obgleich ich im Affekt mit dem jedesmaligen Charakter **gewissermaßen eins werde**, so habe ich mir doch selbst dann so viel Ueberblick zu bewahren gesucht, daß ich mich in Augenblicken tadeln konnte, ein Wort unrichtig betont zu haben.“ Auf den Theatern beginnt glücklicherweise das schleppende Tempo mehr und mehr zu verschwinden, jenes allzulange Ausziehen der Silben, welches Tieck an Iffland tadelt, wenn auch noch berühmte Schauspielerinnen oft ein „Komm her“ in einem so hochpathetischen und ewiglangen Ton sprechen, als ob die Rettung des Menschengeschlechts davon abhinge. Im Zimmer und selbst auf der Bühne ist sicher ein leichteres Tempo anzuschlagen. Um aber die nötige Steigerung zu erzielen, ist es erforderlich, diesen sogenannten Konversationston nur als das mittlere Maß anzunehmen, von dem aus nach dem Langsamen und dem Schnellen charakteristische Ausbiegungen möglich sind. Für Baßtöne ist wegen ihrer stärkern Resonanz, vermöge deren sie ausklingen müssen, ein langsameres Tempo unumgä-

geboten. Dasselbe gilt von einer tiefen Altstimme. Ein solches Tempo steht mit der oben geschilderten Tonsymbolik nicht im Widerspruch. Wir wissen ferner, daß auch höhere Töne, wenn sie stark gesprochen werden, das Tempo verlangsamen, indem sie ausklingen müssen, um verständlich zu werden. Der Dirigent hat darauf zu achten, daß bei einer Zimmervorlesung das volle Ausgeben der Stimme nie vorkomme. Es muß alles mehr ein etwas stärkeres Markieren bleiben, wie es Schauspieler auf Scenenproben bei oft wiederholten Stücken halblaut vollführen. Ein so schnelles Tempo, wie diese oft beim Markieren, dürfen die Leser zwar nicht annehmen, aber jedenfalls ein schnelleres, als es bei der Darstellung auf größern Bühnen gehört wird. Jene Geschmeidigkeit, die Hamlet den Schauspielern einschärft, die leicht mit den Silben spielt, ohne eine einzige zu schädigen, läßt sich leicht erlernen, wenn man es wie Schröder macht. „Noch im Jahre 1811," erzählt sein Biograph — Schröder war 67 Jahre alt —, „gestanden Künstler von Feuer und Talent, sie getrauten sich kaum, seine Lebhaftigkeit zu erreichen. So rasch und so verständlich, so schnell und zu gleicher Zeit so ausdrucksvoll und bezeichnend ist wenigen gegeben, zu sprechen. Einer ebenso großen Kunstfertigkeit, bei etwas tieferer Stimme, würde das unmöglich geworden sein. Doch hatte lange, unabläſſige Uebung unstreitig das meiste dazu gethan. Seiner Meinung nach eine sehr einfache. Er versuchte nämlich anfangs nur recht schnell zu lesen, ohne eine Silbe, einen Buchstaben zu verschlucken und trieb diese Schnelle so weit, bis ihm nach wiederholten Versuchen gewiß ward, er könne sie nicht vermehren. Dann erst bewarb er sich um die Tinten und Schattierungen der Empfindung mit beständiger Rücksicht auf Beschleunigung der Sprache." „Dem Schauspieler, der keinen unversöhnlichern Feind hat als die Langeweile des Zuschauers, kann allerdings nichts erwünschter sein, als eine Geschicklichkeit, die alle Zwecke erreicht, ohne der Gefahr eines einzigen zu erliegen." Da die Mitglieder der Lesegesellschaft zugleich ihre eigenen und oft einzigen Zuhörer sind, so sind sie gewiß damit zufrieden, sich jenen unversöhnlichen Feind so fern als möglich zu halten, und dazu ist der einzige

Weg ein schnelles Tempo im ganzen und, wo es irgend vom Liebhaber, vom überredenden Intriganten, vom schwatzenden Alten, vom Kammermädchen, vor allem von der Liebhaberin der Rolle gemäß einzuhalten ist, in den einzelnen Rollen. Wenn bei diesem schnellern Tempo nun noch „ausdrucksvoll und bezeichnend" gesprochen, d. h. die individualisierenden und die Schablonenwörter und -sätze unterschieden werden, so entsteht das, wovon Lessing sagt: „Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement (Tempo) der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tons, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holperichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann."

Um zu dieser Leichtigkeit und Natürlichkeit der Rede zu gelangen, ist es geraten, recht oft Lustspiele und Dramen zu lesen, besonders in Prosa geschriebene, an denen sich ja auch, wie die Geschichte unserer Schauspielkunst lehrt, unsere größten Darsteller wieder zur naturwahren Rede befreit haben.

Diese Stücke würden die dritte Gruppe unseres Repertoires bilden: „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti", „Clavigo", „Egmont", die Shakespearischen Lustspiele und Schauspiele, begleitet von allen bessern neuern Erscheinungen, die sich, von der spanischen, englischen und französischen Bühne auf die unserige verpflanzt oder von unserer neubelebten dramatischen Dichtkunst geschaffen, durch Inhalt und Form über die gewöhnliche Theaterware erheben. Am meisten zu scheuen hat die Lesegesellschaft das Inhaltslose und Fade, aus dem oft der Bühnenvirtuose seine Triumphe holen kann, das aber beim schlichten Vorlesen, wo immer das Ganze die einzelnen Kräfte tragen muß, den Eindruck einer Enttäuschung macht.

Wenn das Lesen mit verteilten Rollen in der oben empfohlenen Weise betrieben wird, ist es eine der belebendsten und

edelsten geselligen Unterhaltungen. Ein Hauptreiz guter Gesellschaft besteht in einem wohlverteilten Geben und Nehmen. Jeder der Anwesenden wünscht sich zuweilen aktiv zu verhalten. Damit keiner derselben von dieser Annehmlichkeit ausgeschlossen sei, muß jeder zuweilen passiv bleiben. Wo fände jener Wunsch und diese Forderung besser ihr Recht als bei solcher Vorlesung! Wie ist hier aufs einfachste für parlamentarische Ordnung gesorgt! Wie mancher liebe Vielsprecher kann hier ohne Aufsehen auf ein bestimmtes Maß beschränkt, wie mancher schweigsame Schüchterne aktiv beteiligt werden! Singen und spielen können nicht viele, lesen können muß ein jeder, und kann er nicht gut lesen, so wird er bald besser lesen lernen, wenn der Regisseur seine Schuldigkeit thut.

Sehr häufig versammeln sich große Familien, die durch Verwandtschaft und Anhang über ein ganzes Tragödienpersonal verschiedenen Alters und Charakters verfügen könnten, an sogenannten Familienabenden. Wie gut könnten sich diese unterhalten, wenn ihre Phantasie durch Vorlesen erzogen wäre! Ein wenig Musik ist alles, was sie zu ihrem geweihten Zirkel zulassen. Man hat sich so oft gesehen, so oft bis auf die letzten Herzensfalten ausgesprochen, daß sehr bald der Engel des Schweigens nicht bloß dann und wann durchs Zimmer fliegt, sondern sich behaglich niederläßt, um zuzusehen, wie die Anwesenden das Trauerspiel trostlosester Langweile aufführen. Da ist die dem Hause empfohlene oder von ihm gütig herangezogene Jugend, der stumme Sekundaner, der Student, der Gehilfe, Buchhalter, die sämtlich noch nicht viel vorstellen und ebensowenig wie der Backfisch aktive Mitglieder der Gesellschaft sind. Ein wenig Salonmusik wird auf dem Flügel abgetrommelt. Die passiven Opfer des Trauerspiels sterben vor Langweile oder drücken sich frühzeitig zum Bierepilog. Die Alten spielen Karten.

Eine wie ganz andere Physiognomie nimmt eine Gesellschaft an, wenn die liebenswürdige Frau des Hauses entschlossen ist, die ihr gern gehorchende Jugend nicht zur Langweile oder zu heimlicher Bosheit zu erziehen, wenn sie sich das Sprichwort

überlegt: „So wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen," wenn sie weiß, weshalb man über die Blasiertheit und Genußsucht der Jugend zu klagen hat. Ich kenne solche Frauen und habe in meiner frühesten Jugend solche gekannt, die ihr großes Hauswesen in bestem Stand halten und dennoch Zeit finden, ihr Lesekränzchen einzurichten, ihre Rollen zu studieren und einige Beteiligte in Separatproben vorzubereiten. Wenn dann der Abend kommt, der sonst so schweigsame Sekundaner seinen Melchthal hinausschmettert, der Studiosus seinen prächtigen Baß zu einem Stauffacher verwertet, die Mutter ihre Stauffacherin, das Töchterchen ihre Bertha herzlich und verständnisvoll spricht, der kleine neunjährige Sextaner seinen Walther Tell so munter hinplaudert, daß es seinem eigenen Vater schwer wird, zum Tell die nötige Fassung zu behalten — da wird alles Leben, Spannung, thätigste Beteiligung. Die Enge des Hauses erweitert sich. Man ist in einer großen Natur, man thut einen Blick in das gewaltige Treiben der Weltbühne. Gutes und Böses spricht sich in starken Gegensätzen aus. Die heroische Anlage, die jeder zum Kampf des Lebens so nötig braucht, wird gekräftigt, die Empfindung geweckt, der Gleichmut gestählt, mit dem man alle Erscheinungen, selbst die widrigsten, verstehen lernt. Das Spiel mit den Schatten der Dichtkunst befreit von dem Druck der Wirklichkeit, indem es ihn ertragen lehrt, und selbst Tyrannen und Bösewichter erscheinen noch als nützliche Mitglieder der Menschheit, weil sie — dankbare Rollen für den Leser sind.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die deutsche Bühne als Leseschule.

Die Geschichte der deutschen Bühne muß notwendig in manchem, namentlich in Beziehung auf den Zusammenhang mit dem übrigen Geistesleben der Nation, hinter der der französischen zurückstehen.

Hamburg, Wien, Berlin, Breslau waren und sind kein Paris. Das Burgtheater lag für den Norden außerhalb der Welt. Uns fehlte ein Mittelpunkt des dramatischen Stils, wie das théâtre français es war, von dem sich, wie von einem Allbekannten, zwei Jahrhunderte lang die Pariser Welt unterhielt, uns fehlt der Salon von Paris, wo eine große Familie von guten Köpfen sich in leichtem Plaudern begegnet.

Die absolute Monarchie Ludwigs des Vierzehnten, die Gründerin von Oper und Ballett für Frankreich und Deutschland, hatte 1680 die drei Theater von Paris geeinigt. Die Schauspieler hießen fortan: comédiens du roi. Das neue Theater gehörte dem König. Die Republik hat das durch die Revolution verwaiste Pflegekind adoptiert; Kaisertum, Königtum, wieder Republik, wieder Kaisertum haben es umgetauft: théâtre de la nation, français, de la république, impérial etc., aber immer gehegt und gepflegt. Der erste Napoleon war der persönliche Wiedererwecker des klassischen Dramas. Er unterhielt sich mit Talma zwei Stunden lang über ein Drama von Jouy so eingehend, daß der Verfasser versucht war, es nach des Kaisers Ideen umzuarbeiten.

Die französische Akademie, 1635 durch Richelieu zur Reinhaltung und Verschönerung der französischen Sprache gestiftet, gab auf Andringen des Kardinals ihr erstes Lebenszeichen mit einer Kritik des Cid von Corneille. Wenn sie das Drama auch ungünstig beurteilte, wenn sie auch jede Gemeinschaft mit dem Theater vornehm ablehnte, Racine und andere Dramatiker wurden doch als Mitglieder aufgenommen, und die Akademie

stand, die Sprache regulierend, centralisierend, in zwar verleugneter, aber nichtsdestoweniger lebendiger Wechselwirkung mit dem Theater. So blühte dieses, geheiligt durch Traditionen, als alle andern Traditionen wankten, und noch heute sind diese Traditionen bei der Darstellung von Tragödien klassischen Stils und Molièrescher Komödien erkennbar.

Aber das deutsche Theater? Die deutsche Sprache?

Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst.

So sang Schillers Muse in Karl Augusts unmittelbarer Nähe. Er wußte wohl, was sie Karl August verdankte. Aber die neue deutsche Kunst, soweit sie redendes Schauspiel hieß, war vom Volke ausgegangen. Sie zersplitterte sich in ebensoviel kleine Gesellschaften, als es Städte und Höfe gab, und wo die Fürsten mit anfaßten, wie in Mannheim, Gotha, Weimar, gaben sie sich nur als die Ersten des Volks. Sie entäußerten sich großmütig ihrer Hoheitsrechte und ließen sich in Schillers und Lessings Dramen gelegentlich Dinge ins Gesicht spielen, welche die ängstliche Rücksicht der französischen Censur unter wenigen Fürsten hätte passieren lassen. Von einer Einheit des Stils und der Sprache, wie im théâtre français, war keine Rede. Ekhof konnte noch Alexandriner sprechen. Mit der gepuderten Perücke auf dem Kopf, den Herrscherstock in der Hand, lockte er, ohne ein Glied zu rühren, durch seine bloße Rede Thränen in jedes Auge. Als aber das bürgerliche Drama alle Versdämme durchbrochen hatte, sträubte sich Schröder, durch Einführung des fünffüßigen Jambus der Naturwahrheit, wie er meinte, Abbruch zu thun. Der Stil, an den Goethe in Weimar mit größter Gewissenhaftigkeit die Schauspieler heranzubilden suchte, wurde in Leipzig verspottet. Dialekt und gröbste Plattheit in der Aussprache, daneben aber die kühnsten Versuche der Dichter; die Romantiker und ihr Anhang durchliefen ohne Rücksicht auf Naturwahrheit schnell die ganze Windrose der Versmaße.

Und dennoch — wer kein Griesgram ist, dem wird es bei diesem Versuchen und Studieren, Schaffen und Streiten auf

vielen Punkten ganz wohl. Es ist die Dichtkunst selbst, welche zur Schauspielerin, die Schauspielkunst, welche zur Dichterin wird. Es ist das Drängen und Treiben eines neuen Kunstfrühlings, das tapfere Ringen eines sich verjüngenden Volksgeistes.

Der Geschichte des théâtre français zur Seite geht eine Geschichte der Theatercensur. Letztere ist die Geschichte französischer Höflichkeit und ängstlicher Rücksicht gegen die Könige, gegen die Parteien, gegen die Gesandten, gegen fremde Nationen. Die Geschichte des Theaters nach der klassischen Periode ist eine fast ekelerregende Anklage gegen den französischen Nationalgeist. Ueberall die niedrigste Schmeichelei gegen den Hof, gegen die Maitressen, in der Revolution von 1789 gegen die Volkshelden, gegen das Volk, später gegen Napoleon. Ja, so weit geriet die unglückliche Nation durch die maßlosen Ausschreitungen nach rechts und links mit ihrem Stolz und ihrer Würde in Widerspruch, daß die Eroberer, daß der Kaiser von Rußland und der König von Preußen gleich nach ihrem Einzuge in Paris 1814 in der Oper öffentlich als Befreier angesungen wurden. Iffland hat in Lobpreisungen von Fürsten viel geleistet. Aber sie galten deutschen Fürsten, und die bessere Dichtung hielt sich frei davon. Die politische Volksschmeichelphrase hat bei uns nur kurze Zeit geherrscht. Sie gilt heutzutage als ein Zeichen politisch-ästhetischer Unkultur.

Bei den Franzosen ist der edlere Stil der Tragödie, wie er in Ponsards Dichtungen noch einmal die Bühne verklärte oder durch Schauspielerinnen, vor allem durch die Rachel, aufs glänzendste wieder belebt wurde, neuerdings stark erschüttert. Der Hang, den schlechtern Effektneigungen des Publikums zu schmeicheln, überbietet sich in forcierter Steigerung der Deklamation. Das Romandrama kommt der Sucht nach raffinierten Seelenprozessen gefällig entgegen. Aber dagegen macht sich immer wieder das Bedürfnis nach besserer Geistesnahrung und korrekter Form geltend, und das Lustspiel steht an Eleganz und Naturwahrheit der Darstellung immer noch als unerreichtes Muster da.

So großartigen Centralinstituten gegenüber, wie unsere Nachbarn sie in der académie française und im théâtre français

besitzen, sind wir recht arm zu nennen. Bei uns hat sich weder eine Akademie zur Reinigung der Sprache, noch ein centrales Nationaltheater aufgethan. Unser redendes Schauspiel muß vorläufig beides vorstellen. Wir haben neben den vielen Bühnen nichts als ein Bühnenideal gehabt. Aber wir haben dasselbe auch nie ganz verloren. Und dieses Ideal, welches als ein nur an einzelnen Abenden erreichtes über allen bessern Bühnen schwebt, ist nach meiner Ansicht mehr wert, als eine feste Kunstversicherungsanstalt mit einem großen Bureau traditioneller Stilgesetze. Was helfen diese, wenn sie in die Hände talentloser Manieristen fallen? Wir haben nicht so viel Traditionen wie die Franzosen und die Engländer, bei welch letztern, wie Tieck noch sah, z. B. der Hauptcharakter immer von rechts auftrat, aber wir haben auch nie so viel Manier gehabt. Unser Bühnenideal, zuerst von Lessing als solches ausgesprochen, hat sich sehr allmählich entwickelt. Ekhof, Schröder, Goethe, Schiller, nach diesen Kleist, Grillparzer, andere Dramatiker, Aesthetiker, Kritiker, Schauspieler haben bis in die neueste Zeit an der Verwirklichung desselben redlich gearbeitet. Diese kann nie, wie etwa bei Epochen der plastischen Kunst, eine fertige und abgeschlossene sein. Sie ist in stetem Werden und Wechsel, in immerwährendem Steigen und Sinken begriffen. Eine Centralstelle gibt es für sie nicht. Aber eben darum gibt es viele Stellen, an denen sie sich, bald mehr bald weniger durch lokale Verhältnisse gefördert, immer wieder vollzieht. Die Geschichte dieser Versuche und dieses Gelingens ist die Geschichte unseres redenden Schauspiels, die sich von diesem Gesichtspunkt aus vielleicht noch ein wenig ermutigender schreiben läßt, als es von Eduard Devrient in seiner grundlegenden Arbeit geschehen ist.

Unsere Bühne hat, wenn ich nach den von mir erlebten Eindrücken urteilen darf, seit dem Aufkeimen eines neuen politischen und nationalen Lebens in den vierziger Jahren, einen entschiedenen Aufschwung genommen. Talente, wie Halm, Laube, Gutzkow, wandten sich mit edlern Intentionen der Bühne zu. Ein Repertoire hat sich aus unsern Klassikern, aus Shakespeares immer trefflicher bearbeiteten Dramen, aus den besten Stücken

ältester und neuester Zeit zusammengestellt. Wenn man sieht, auf wie vielen Theatern dieses Repertoire das herrschende ist, so kann man dreist behaupten: die deutsche Bühne ist gegenwärtig leistungsfähiger als die Bühne jeder andern Nation. Ich möchte wissen, in welchem Lande im redenden Schauspiel in so vielen großen und mittelgroßen, selbst kleinern Städten so viel gesunde neben so wenig ungesunder Geistesnahrung zur Auswahl geboten wird, wie es dank unsern Fürsten und den Neigungen des bessern Publikums in Deutschland der Fall ist. In Wien, Berlin, Dresden, München, Hannover, Kassel, Weimar, Schwerin, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim und so vielen andern Städten läßt das Repertoire wenig oder nichts zu wünschen übrig. Und viele Darstellungen sind derart, daß sie jeden befriedigen können, der nicht an alles einen absoluten Maßstab legt und meint, daß nur er ihn besitze! Trotz allen wirklichen und angedichteten Mängeln hat unsere Bühne ihre geistige Centralstelle in jenem Bühnenideal bewahrt, und letzteres ist vielleicht nie auf so vielen Punkten und so oft in die Erscheinung getreten wie jetzt. Das erhellt unter anderm auch in der Einheit der Aussprache. Es ist schon in dem Kapitel über die Aussprache erwähnt worden, daß die deutschen Bühnen die einzigen Stätten sind, an denen ein allgemein gültiges Deutsch gesprochen wird. Wie durch eine stille Uebereinkunft ist das Theater unsere Akademie zur Einigung und Verschönerung der Aussprache geworden. Weder die Kanzel noch die Schule können sich gleichen Verdienstes rühmen. Die Bühne ist die allgemeinste und wirksamste Leseschule des deutschen Volkes, um so wirksamer, als die Lehrer und Lehrerinnen ganz unabsichtlich und spielend, oft in der liebenswürdigsten und einschmeichelndsten Gestalt, oft mit den schönsten Worten unserer Dichter, ein Muster aufstellen, welches, wenn es von den erwachsenen Schülern und Schülerinnen mit Fleiß und Aufmerksamkeit benutzt wird, der wirklichen Schule einen sehr wesentlichen Teil ihrer Arbeit ersparen kann.

Was ich selbst an Sprechtechnik, an Lebendigkeit und Einheit im Vortrage etwa besitze, habe ich ganz allein dem Lehrkursus zu verdanken, welchen ich als Mitglied der Oldenburger

Hofbühne absolvierte, und ich betrachte mich gern noch heute, ohne daß ich dazu ernannt bin, als Mitglied der Akademie, welche deutsches Theater heißt, wenn ich auch nur durch Vorlesungen und Schriften zur Verwirklichung des Ideals beitragen kann, an welches ich als die zusammenhaltende und belebende Kraft unserer Bühnen schon deshalb glaube, weil ich seine Verwirklichung an einer äußerlich nur ärmlich ausgestatteten Bühne erlebt habe. Ich hoffe, nicht bloß von meiner Person, sondern ein wenig zur Sache zu sprechen, wenn ich an dieser Stelle die in den ersten Kapiteln dieses Buches begonnene Geschichte meiner theatralischen Studien wieder aufnehme, zumal da ich hiermit auch der Pflicht nachkomme, die Aufzählung derjenigen Vorleser fortzusetzen, welche aus der Kunst des Lesens einen Lebensberuf machten.

Nachdem ich, von Döring empfohlen, in Posen einige Monate lang Aushilfsrollen gespielt, stehen und gehen gelernt hatte, wagte ich mich im Frühjahr 1846 auf dem Stettiner Stadttheater mit großen Rollen heraus. Hamlet, Franz Moor, Shylock, Mephisto, Nathan und andere ebenso bedeutende Rollen mußten es sich gefallen lassen, einem kühnen Anfänger in den Sattel zu helfen, und der Erfolg legitimierte mich so nachsichtsvoll als ein Talent, daß ich das damals schwer zu erringende Glück hatte, an dem als Musterbühne gepriesenen Oldenburger Hoftheater als zweiter Charakterspieler engagiert zu werden. Der Ruf hatte in Beziehung auf die dortige Bühne nicht übertrieben. Mit größter Freude und Dankbarkeit denke ich an die vier Jahre zurück, welche ich als Mitglied der Hofbühne verlebte. Der Großherzog hatte eine ausgesprochene Vorliebe für das redende Schauspiel und verzichtete gern auf das kostspielige Vergnügen, eine schlechte Oper durch ein gutes Schauspiel ernähren zu lassen. Julius Mosen, als Dramaturg berufen, hatte das neuerwachte Bühnenideal im Kopf und im Herzen mitgebracht. Sein Freund Adolf Stahr, damals Professor am dortigen Gymnasium, vermittelte durch anfeuernde geistvolle Kritiken, die in seiner Oldenburger Theaterschau gesammelt sind, zwischen jenem Ideal, dem Publikum und den Leistungen der Schauspieler. Der Intendant

Graf von Bochholtz, wohlwollend und gerecht, kam seiner Aufgabe mit größter Pflichttreue nach. Die Regisseure Moltke und Jenke waren tüchtig auf ihrem Posten, Moltke aus der Weimarer, Jenke aus Immermanns Schule. Letzterer, von Immermann „mein Lieutenant" tituliert, vielseitig begabt, gleich ausgezeichnet in komischen wie in ernsten Rollen, bearbeitete Shakespeares „Irrungen" und „Wie es euch gefällt" für unsere Bühne. Die Kollegen waren strebsam und verträglich. Der Rollensucht war durch das Gesetz gesteuert, daß ein jeder unweigerlich die ihm zudiktierte Rolle übernehmen mußte. Die größere Zahl der Kollegen vereinigte sich an bestimmten Abenden (es wurde nur drei- bis viermal wöchentlich gespielt) zu einem Kränzchen, in welchem dramaturgische Schriften, neue und neueinzustudierende Stücke vorgelesen wurden. Es war der allgemeine Ehrgeiz der Mitglieder, dem allverehrten großherzoglichen Hofe, dem Publikum, welches sich lebhaft für die Leistungen des Ganzen und der Einzelnen interessierte, etwas Gediegenes und Neues vorzuführen. Mit den geringsten Aufwandsmitteln wurden oft wahre Prachtstücke von Lebendigkeit, von scenischer Wirksamkeit vorgeführt. Volksscenen habe ich niemals, auch nicht von den Meiningern, besser aufführen sehen. Die ersten Schauspieler, wenn sie nicht in Hauptrollen beschäftigt waren, agierten hier mit. Oft kreuzten wir in wildesten Einzelkämpfen unsere Schwerter, um in Schlachten die unbeholfenern Reihen der Statisten zu verdecken. Und doch blieb bei aller Sorgfalt, die auf plastische und malerische Bilder verwandt wurde, das Wort der Dichtung die Hauptsache.

Die aufrichtige Pietät gegen die Dichtung, von welcher das Gesamtspiel in Oldenburg beseelt war, teilte sich einem jeden mit und machte, daß er mit ganzer Seele bei der Sache war. Das ist sehr wichtig für die Ausführung alles dessen, was mit der Pfeilkraft des Wortes auf die Ohrphantasie und durch sie auf die Seele wirken soll. Der Redesturm aufgeregter Massen, und es dürfen nicht zu viele sein, welchen er anvertraut ist, muß aufs allersorgfältigste einstudiert, selbst Monologe, Dialoge, größeres Ensemble müssen in Tempo und Schallkraft,

wie es von dem guten Dirigenten eines Orchesters geschieht, mit feinster Berechnung des Eindrucks abgetönt werden. Dazu gehört ein einheitliches, unbedingtes Kommando, welchem sich die Individualität und Virtuosität des Einzelnen bei größern Bühnen schwer unterwirft. Es fehlt an manchen Theatern dieses energische Wollen, die Seele eines guten Zusammenspiels, wie sie bei den Meiningern so erkennbar erscheint, und diese erste Bedingung eines lebendigen Vortrags kehrt vielleicht in so günstiger Gestalt, in der sich das Bühnenideal mit so vielen andern maßgebenden Eigenschaften paart, nicht so bald wieder. Aber ein von solcher Gunst unabhängiger, überall citierbarer Genius ist der Fleiß, der aus dem guten Geiste des Personals selbst entspringt. Und dieser Fleiß war in Oldenburg unser geheimer Oberregisseur. Wie viele Leseproben wurden in unserm Kränzchen zum „Sommernachtstraum" ohne Anlaß der Regie gehalten! Als Julius Mosen durch seine Krankheit verhindert war, mit einzelnen Neulingen Zimmerproben zu halten, gingen diese zu Adolf Stahr, und dieser war stets aufs gefälligste bereit, als Dramaturg für Mosen einzutreten. Zuerst hörte er die „Auffassung" aufmerksam an, ging dann auf den Charakter und dessen Stellung im Drama ein, überzeugte den Darsteller, daß seine Auffassung nicht richtig sei, deutete mit seiner schwachen Stimme nur an, ließ dann jenen versuchen und zwang oft mit unerbittlicher, wenn auch kaum gemerkter Konsequenz den Schüler, die blasse Schablone, die letzterer mitgebracht hatte, gegen ein aus dem Lernenden selbst entwickeltes Individuum auszutauschen.

Ich wurde damals vielfach als Vorleser verwandt, im Kreise der Kollegen, bei Mosen, bei Stahr, auch in andern mir befreundeten Familien, und bald erkannte ich, daß es ein schönerer und dankbarerer Beruf sei, ein ganzes Drama, welches mich ansprach, in allen seinen Teilen zu beherrschen und wiederzugeben, als mit einer Rolle einen Teil eines Ganzen auszusprechen, welches mir, wenn der Verfasser Kotzebue oder Birch-Pfeiffer hieß, herzlich zuwider war. Meine erste öffentliche Vorlesung (im Frühjahr 1849), zu welcher ich mein Lieblingsstück, Shakespeares „Wintermärchen", wählte, fand bei meinen Kollegen so

viel wohlwollende Zustimmung, daß sie mich baten, ihnen meine „Bearbeitung" zu einer Aufführung zu überlassen, welche zum Besten des Pensionsfonds bestimmt war. Dies ist das später unter dem Titel der Stahr-Mosenschen Bearbeitung auf vielen Theatern aufgeführte, von mir nur durch Streichen gemilderte Original, an dem beide Männer auch nicht den geringsten Anteil haben. Die Vorstellung, mit einer sehr diskreten Musik von Pape ausgestattet, hatte einen glänzenden Erfolg. Manche Zuschauer indes, welche auch meiner Vorlesung beigewohnt hatten, stellten die einheitliche Wirkung derselben noch über den Eindruck, welchen die Aufführung machte. Dieses Urteil bestärkte mich in meiner günstigen Ansicht von der Kunst des Vorlesens.

Einen größern Wirkungskreis wollte ich endlich aufsuchen. Praktische Tendenzen, welche mit der eingeführten Verfassung in den Vordergrund traten, manche Neugestaltungen schienen den Fortbestand der trefflichen Bühne zu gefährden.

Die Verhältnisse, welche ich an andern Theatern kennen gelernt, hielten den Vergleich mit denen, die ich aufgab, nicht aus. Die Lehrzeit, welche ich mir, wie ich niemand verhehlte, vorgezeichnet hatte, war redlich benutzt. Schlechten Stücken mit mühsam auswendig gelernten Rollen ins Grab zu helfen, widerstand mir. Wissenschaftliche und dichterische Neigungen, deren Resultate dem Publikum vorliegen, konnte ich im Frondienst eines gemischten Repertoires, wenn ich wirklich Schauspieler bleiben wollte, nicht befriedigen, und so geschah es weder aus Mangel an Erfolg, noch aus Ueberdruß am Berufe des Schauspielers, daß ich meine Stellung aufgab, um als Vorleser ein Theaterpersonal zu dirigieren, welches ich in der sich keiner Rolle versagenden Stimme mit mir führte. Mein Repertoire konnte ich mir wählen. Ich setzte es zunächst fast nur aus Shakespeares Dramen zusammen, deren Charaktere einer besondern Interpretation durch die Stimme bedürfen und aus früher angeführten Gründen die dankbarsten Aufgaben bieten. Ich bin diesem Berufe, welcher mir große Anstrengungen auferlegte, aber diese durch die köstlichste Sommermuße, durch anziehende Reisen und vor allem durch die Bekanntschaft mit vielen trefflichen Menschen

belohnte, seit dem Jahre 1850 mit immer gleicher Freudigkeit treu geblieben. Ich habe in neunundzwanzig Jahren über dreitausend Vorlesungen gehalten, deren Programm die Hauptdramen Shakespeares und unserer Klassiker, Sophokleische Dramen, Scherenbergs geniale Schlachtenbilder, epische und lyrische, in den letzten sechzehn Jahren auch Fritz Reuterische Dichtungen brachte. Ich fand in Norddeutschland, bis zur Mainlinie gerechnet, in den größten und kleinsten Städten, ja selbst auf Dörfern, die mich einluden, einen so ergiebigen Boden für meine Thätigkeit, daß ich mich neunzehn Jahre lang fast ausschließlich in diesem Bereich bewegte. Ich habe von meinen Zuhörern, die ja so sehr die Mitspieler eines Vorlesers sein müssen, nur das Beste zu berichten. Ja, wenn mancher unsere Gegenpart des wachsenden „Materialismus" anklagt und meint, daß alle guten Geister von uns entflohen seien: ich kann unserer Zeit, wenn nicht der Besuch von anstrengenden Vorlesungen für ein Zeichen frevelhafter Genuß- und Gewinnsucht gelten soll, nur das Zeugnis ausstellen, daß der Sinn für einen gediegenen Inhalt — über die Form, in der ich ihn biete, mögen andere urteilen — von Jahr zu Jahr in steigendem Erstarken begriffen ist. Diese Erstarkung zeigt sich, statistisch nachweisbar, auch darin, daß immer weitere Kreise der ärmern Klassen von dem Verlangen erfaßt werden, etwas Gutes und Großes zu hören. Und hier ist der Vorleser in der herrlichen Lage, eine Mission zu erfüllen. Nicht bloß der Wissensdrang, für dessen Befriedigung unsere Bildungs- und kaufmännischen Vereine sorgen, ist in stetem Wachsen, auch die Phantasie und das Gemüt wollen ihr Recht haben. Wie oft habe ich Einladungen in die entlegensten Gegenden angenommen! Wie oft habe ich vor tausend andächtig lauschenden Zuhörern, welche zum größten Teil dem Handwerkerstande angehörten, mein Lesepult aufgestellt, auf welchem Schillers „Tell" oder Goethes „Faust" lag! Zu meinen schönsten Erinnerungen gehört eine Wanderfahrt durch Oesterreich. Die Empfänglichkeit, welche ein durch die trefflichsten Bühnendarstellungen verwöhntes Publikum in Wien dem Vorleser durch Beifallsspenden bezeigt, würde für dessen Eitelkeit eine gefährliche Ver-

suchung sein, wenn er sich nicht sagen müßte, daß angeborene Lebhaftigkeit und Gastlichkeit einen großen Anteil an so berauschenden Kundgebungen haben. Als Mission erschien mir mein Beruf ganz besonders, als ich, nach dem Entstehen des neuen Deutschen Reichs, meinen Thespiskarren 1874 nach Riga, Petersburg, Moskau, Reval, Dorpat, Helsingfors, dann nach Siebenbürgen, Bukarest, Odessa, Warschau führen konnte. Ich empfing überall den erfreuenden und erhebenden Eindruck, daß unser eigenartiger Geisteshort von unsern Landsleuten im Auslande oft unter den schwierigsten Verhältnissen aufs treueste gehütet wird, und meine Kunst wurde mir doppelt lieb, als ich erkannte, daß auch sie dazu beitrug, den Lebensfunken des Ideals auf Tage zur Flamme zu entfachen und sein Dasein allen sichtbar werden zu lassen.

Der gastlichen Aufnahme, die ich in den kaufmännischen Vereinen von Amsterdam, Rotterdam, in den Schillervereinen von Triest, Manchester, Bradford fand, verdanke ich ähnliche Einblicke in das Leben und Treiben unserer auswärts wohnenden Landsleute.

Es ist nicht meine Absicht, an dieser Stelle die auf meinen Reisen gesammelten Kulturbilder auszustellen. Ich wollte nur andeuten, daß die Kunst des Vortrags nicht bloß eine Kunst ist. Ich meine, man könnte sie fast eine Macht nennen, wenn sie imstande ist, einen deutschen Vorleser nach Moskau zu führen und dort ein überaus zahlreiches, andächtig lauschendes Publikum zum Anhören von allbekannten klassischen Dramen und Fritz Reuterischen Dichtungen um sein Lesepult zu versammeln.

In den Anfangsjahren meiner Wanderungen war ich fast der einzige Vertreter meiner Kunst. Karl von Holtei las wohl noch in seiner Heimatprovinz Schlesien, zog sich aber endlich ganz in seine Schriftstellereinsiedelei zurück. Einige Jahre nach mir ist Rudolf Genée mit Vorträgen, dann Wilhelm Jordan als Rhapsode, später Richard Türschmann mit Recitationen, andererseits sind Karl Cräpelin und Junkermann als Reutervorleser aufgetreten. Alle diese haben glänzende und dauernde Anerkennung gefunden. Sicher werden wir nicht die letzten

deutschen Kunstvorleser sein, zumal wenn der Sinn für diese Kunst im Publikum immer mehr geweckt und geläutert wird und solche Erscheinungen allgemeiner werden, wie ich eine im nächsten Kapitel vorführen will.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Ein Leseverein von deutschen Landleuten.

Ich hatte in dem Städtchen Kettwig, welches sich nicht bloß durch tüchtige Fabrikation, sondern auch durch Feinsinn für Kunst und Litteratur auszeichnet, Shakespeares Wintermärchen vorgelesen. Als ich nach vollbrachtem Werke bei meinem verehrten Wirt in traulich plauderndem Kreise verweilte, sagte einer der Mitgäste: „Es sind auch etliche Landleute vom litterarischen Verein an der Meisenburg unter Ihren Zuhörern gewesen."

„Landleute im Wintermärchen?"

„Jawohl, die ebenso gut ihren Schiller und Shakespeare mit verteilten Rollen lesen wie der hiesige Scheidtische und der Natorp-Eichhoffische oder der Niemeyerische Leseverein in Essen."

Ich äußerte den Wunsch, etwas Näheres über diesen Leseverein von Landleuten zu hören, und einer der Anwesenden, Herr Doktor Volkmann, erzählte: „Etwa eine Stunde von hier, westlich nach Essen zu, liegt die mit ihren einzelnstehenden Gehöften weit über die Ruhrhöhen verstreute Honschaft Ikten. Oben auf dem höchsten Punkte der Gegend befindet sich an der Chaussee, die nach Essen führt, ein schlichtes Wirtshaus, welches ‚Zur Meisenburg' heißt. In diesem Wirtshause versammelt sich nun wohl schon seit zwanzig Jahren während der Wintermonate an jedem Mittwoch eine Anzahl von Landleuten, welche mit verteilten Rollen Dramen lesen. Und das ist der litterarische V[illegible] an der Meisenburg."

„Ist es möglich? Das klingt ja wie ein Wintermärchen. Wer hat diesen Verein ins Leben gerufen?"

„Das ist ein Mann, wie er allerdings nicht so häufig gefunden werden dürfte, der Hauptlehrer Klingenburg, bei dem die Mitglieder zum großen Teil in die Schule gegangen sind."

„Haben Sie die Leute lesen hören?"

„Ich nicht. Aber hier mein Nachbar ist neulich bei einer Vorlesung zugegen gewesen."

„Nun?"

„Die Männer lasen in naturwahrem Ton und mit Verständnis. Man merkte, sie hatten sich sorgfältig vorbereitet. Ohne Beihilfe von vielem Bier oder Wein waren alle in einer gehobenen Stimmung. Vor dem Beginn der dramatischen Vorlesung trugen jüngere Mitglieder einige selbstgewählte Gedichte vor. Eine unbefangene und ohne Empfindlichkeit aufgenommene Beurteilung des Vortrags, eine eingehende Unterhaltung über die Dichtungen schloß sich an. Das spornt die jüngern und schwächern Mitleser, ihre Sache so gut wie möglich zu machen. Nachdem das Drama gelesen war — ich hörte den Hamlet —, entspann sich ein Gespräch über die Charaktere desselben. Es wurde dann einem der Mitleser, der sich auf Rundfrage dazu erbot, aufgegeben, ein Referat über das Gelesene abzufassen und an einem der nächsten Leseabende vorzutragen. So wird die vorgelesene Dichtung, welche gelegentlich wiederholt wird, vollständig zum innern Eigentum jedes Einzelnen. Als ich Klingenburg, welcher die Seele des Vereins ist, meine warme Anerkennung aussprach, erwiderte er ablehnend, daß noch ein anderer als er sich ein Hauptverdienst um den Verein erworben habe. Etliche Jahre nach dem Entstehen desselben hielt sich der Bruder des Landschaftsmalers Wilhelm Schirmer, der Maler Ph. Schirmer, der eines Augenübels wegen seiner Kunst entsagen mußte, in der Nähe von Kettwig auf. Dieser gab sich, nach Klingenburgs Aussage, ganz dem Vereine hin und hat die Vereinsmitglieder, wie sie mit Pietät gegen den Verstorbenen anerkennen, bezüglich des Verständnisses der Klassiker wie auch im Vortrag bedeutend gefördert."

„Ehre seinem Gedächtnis! Da sieht man wieder, was jeder in seinem Kreise wirken kann, wenn er das Herz auf dem rechten Fleck hat. Aber wie steht es bei allen diesen künstlerischen Bestrebungen um die Wirtschaften?"

„Die Wirtschaften sind alle im besten Stande. Diese Landwirte gehören zu den intelligentesten des Kreises. Keiner von ihnen hat eine höhere oder landwirtschaftliche Schule besucht, und doch ist die Bewirtschaftung ihrer Güter eine durchaus rationelle. In den monatlichen Sitzungen des landwirtschaftlichen Kasinos wird der Betrieb der Wirtschaft, werden die Interessen der Landwirtschaft auf Grund eigener Erfahrungen oder der gelesenen landwirtschaftlichen Zeitschriften oder der allgemeinen Wirtschaftsverhältnisse gründlich besprochen. Auch besteht hier ein Schiedsgerichtsverein schon seit den fünfziger Jahren, so daß Prozesse fast nicht vorkommen. Ein deutscher Verein bringt Belehrung über politische Dinge und gibt der Gegend Veranlassung, jeweilig ihre patriotischen Gesinnungen durch ein Fest zum Ausdruck zu bringen. Es kennzeichnet den Boden, auf dem der Meisenburger Leseverein erwachsen ist, daß in dem deutsch-französischen Kriege hier auf einem Territorium von circa 600 Einwohnern außer zahlreichen Liebesgaben in natura noch 2400 Thaler bar an freiwilligen Gaben für die Krieger gesammelt wurden.

„Und dieser Verein besteht schon zwanzig Jahre?"

„Gewiß. Er ist an Schillers hundertjährigem Geburtstage, 1259, gestiftet worden."

„Aber fühlen sich diese Männer nicht über ihre Standesgenossen erhaben?"

„Nicht im geringsten. Sie sind anspruchslos und haben gar kein Bewußtsein davon, daß sie mit dieser denn doch höchst anerkennungswerten und wahrscheinlich sehr vereinzelt dastehenden Kunstübung etwas Absonderliches leisten. Sie sprechen anderswo nicht von ihrem Verein, und es ist gar nicht leicht, Zutritt zu einem Leseabende zu gewinnen. Sie erscheinen regelmäßig und pünktlich, wiewohl manche unter ihnen fast eine Stunde weit durch Nacht und Nebel, durch Schnee oder Regen von der Meisenburg aus nach ihren Höfen zurückwandern müssen."

„Björne Björnsen erzählte in der Nationalzeitung, daß es in Norwegen Bauernvereine gibt, in denen die Dichter der Nation von Berufenen vorgetragen werden. In Siebenbürgen lesen die sächsischen Pfarrer in den großen Dorfschulsälen Sonntagnachmittags den sich dort zahlreich versammelnden Gemeinden deutsche Dichtungen vor."

„Nun, was dort die Pfarrer thun oder in Norwegen einzelne Vorleser, das leistet hier ein Dorfschulmeister, und in einer Richtung noch mehr, indem er seine ehemaligen Schüler zur Selbst- und Mitthätigkeit anregt."

Ich beschloß, nach Ikten zu wandern und dem Stifter des Vereins, dem ich, ohne damals genauere Kunde von seinem verdienstvollen Wirken zu haben, nach einer meiner Vorlesungen vorgestellt worden war, meine Hochachtung auszusprechen.

Ein schöner Frühlingstag begünstigte meinen Ausflug. Ich ging an lauter wohlgepflegten Grundstücken hin. Da und dort lugte ein stattliches, von Bäumen umgebenes Bauernhaus hervor. Nach einigem Zurechtfragen stand ich bald vor einem kleinen, überaus saubern Häuschen, welches sich in der sogenannten Kuhle am Fuße eines größern, höher gelegenen Gehöftes gar einladend darstellte. Ich ward eingelassen.

„Herr Klingenburg zu Hause?"

„Leider verreist."

Ich erklärte den Zweck meines Kommens. Die Tochter des abwesenden Hausherrn und deren Gatte, ein junger Lehrer, welche zum Besuche im väterlichen Hause weilten, führten mich in das Arbeitszimmer des Vaters. Es lag eine Treppe hoch oder hing vielmehr wie das Nest einer Baumlerche über einer Fülle von Wipfeln, welche vom Thal heraufstrebten. Von der Wand grüßte das Bild Pestalozzis, unter diesem Falks Bild, an der Seite das Bild des Seminardirektors Zahn aus Mörs. Ich hatte, wie gesagt, Klingenburg nur einmal gesehen, aber der Mann mit seinem feinen, intelligenten, von weißem Haar und Bart umrahmten Gesicht trat mir leibhaftig vor die Seele. Der Mann gehörte zu diesem Arbeitszimmer. Bald erschien auch seine treffliche Gattin, die ganz in den Interessen ihres Mannes aufgeht,

und ich entlockte nun durch Fragen den Seinigen, was ich vielleicht bei seiner Scheu, von sich reden zu machen, nicht so ausführlich durch ihn selbst erfahren hätte. Ich werde mich auf die Gefahr hin, ihn ein wenig zu erzürnen, dennoch nicht enthalten, es zum Besten etwaiger Nacheiferung und als ein lichtes Bild aus unserer Gegenwart hier wiederzugeben.

Georg Klingenburg ist am 7. Januar 1818 in Heisgen bei Mühlheim an der Ruhr geboren, hat in Mörs unter Zahns Direktion das Seminar besucht und ist seit etwa 38 Jahren Lehrer in der Honschaft Ikten. Als ein vornehmliches Lehr- und Zuchtmittel galt ihm das Chorsprechen. Er ließ Psalmen, Lieder, Gedichte im Chor hersagen und exerzierte die Einzelnen, die nicht mitkommen konnten, mit größter Geduld und Sorgfalt ein. Wir werden im nächsten Kapitel sehen, was das besagen will. Wo der Inhalt eines Lesestückes es erlaubte, teilte er die einzelnen Reden Einzelnen zu und ließ den erzählenden Teil vom Chor lesen. Bei der „Bürgschaft", beim „Lied vom braven Mann" und andern ließ sich das, um mehrere Schüler zu beteiligen und das Verständnis zu fördern, sehr wohl durchführen. Im Anschluß an manche Lesestücke las er den Schülern ein dem Inhalte derselben verwandtes Stück, zuweilen auch zur Belohnung kleinere passende Scenen aus Dramen vor, z. B. die Scene vor dem Hute aus Schillers „Tell". So entstand allmählich, da manche seiner Schüler den Sinn für gutes Lesen auch nach ihrem Austritt aus der Schule behielten, eine Leibgarde von Lesern. Um aber den guten Geist, der in der Schule geweckt war, weitern Kreisen zugänglich zu machen, gründete Klingenburg mit Hilfe eines einsichtsvollen und willigen Schulvorstandes eine Bibliothek für Schüler und Erwachsene, die dem Bedürfnisse nach guter Lektüre ebenso entgegenkam, wie sie lernbegierigen Schülern für deren freie Zeit nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Erweiterung und Befestigung ihres Wissens geeignete Schriften darbot. Diese Bibliothek bestand schon sechzehn Jahre, ehe der Leseverein gestiftet wurde.

Ich durfte die sauber verpackten Referate einsehen und las mit freudiger Verwunderung unter diesen die Abhandlung eines

Landmanns, Namens Eichholz-Sengelmann, über „Hamlet". Mehrere Referate waren von Klingenburg selbst verfaßt. Was er über Goethes „Tasso" sagte, zeugte von dem feinsten Verständnis des Stückes. Eine ähnliche Durchdringung desselben Stückes trat mir aus dem Referat von Jos. Wilh. Mühlendyck entgegen. Ich ersah aus einem der Referate, daß sich der Verein in der letzten Zeit auch an Sophokles' „König Oedipus" gewagt hatte. Oder war es am Ende kein Wagnis? Die große und einfache Natur dieser Tragödie hatte auf diese einfachen Naturen, wie ich bestätigt fand, einen mächtigen Eindruck gemacht.

Der sittliche Erfolg dieser Kunstübungen ist schon oben angedeutet worden. Der formelle Vorteil ist gleichfalls kein geringer. Die Leute haben durch die Vereinsarbeiten schärfer denken gelernt, ihre Fähigkeit, sich richtig und sachlich auszudrücken, ist gewachsen, so daß sie in den kirchlichen und bürgerlichen Gemeindeangelegenheiten Anträge, Vorschläge klar zu durchdenken und ihr Urteil klar darzulegen verstehen. Die Mitglieder des Lesevereins sind die treibenden Kräfte der übrigen Vereine. So ist Herr Eichholz Vorsitzender der landwirtschaftlichen Unterabteilung, Herr Mühlendyck leitet das Kasino, Herr Klingenburg ist erster Schriftführer dieser Vereine und Präses des Schiedsgerichtsvereins.

Dies waren etwa die Mitteilungen, die ich erhielt.

Als ich von den lieben Menschen und dem kleinen Stübchen schied, war mir's, als wenn ich in einem Heiligtum geweilt hätte. Ich sah im Geiste schon in nicht zu ferner Zukunft an vielen Orten unseres Vaterlandes solche Lesevereine unter Leitung von Landgeistlichen und Landschullehrern zusammentreten. Ein früheres Mitglied des Meisenburger Vereins, Herr Fr. Leimann, hat bereits in Mülheim einen Leseverein nach dem Muster des Meisenburger gegründet. Vielleicht bestehen in Gegenden, die ich weniger kenne, schon solche Vereine.

Auf meinem Rückwege zum Bahnhof Kettwig, von Klingenburgs Schwiegersohn aufs freundlichste begleitet, traf ich Herrn Eichholz in der Nähe seines Gehöftes. Dieser bestätigte mir alles, was ich über Entstehung und Wesen des Vereins vernommen

hatte, und versicherte mich, daß die Mitglieder sich auf den Lesemittwoch die ganze Woche hindurch wie auf ein Fest freuen.

Es war die Liebe zum Schönen und Erhabenen, was diese wackern Männer zu Vorlesern machte. An der großen Flamme der Begeisterung von 1859 entzündete sich die schlichte Herdflamme, welche die Mittwochabende an der Meisenburg erwärmt und erhellt.

Ich hatte aber auch noch Gelegenheit, die Thätigkeit des Vereins durch eigenes Anhören seiner Leistungen zu würdigen. Am 10. März 1880 habe ich einem Vereinsabende beigewohnt. Gelesen wurde zuerst der „Ring des Polykrates", daran knüpfte sich eine Debatte über den Grundgedanken der Dichtung. Ein Dialektgedicht verwandten Themas wurde vorgetragen. Die Hauptaufgabe des Abends waren die drei letzten Akte von Shakespeares „Othello". Die Rollen waren in guten Händen und wurden vollständig im Charakter gelesen. Die nicht lesenden Mitglieder, sowie die anwesenden Gäste hörten mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Mich hat das Drama kaum jemals von der Bühne herab so bewegt als aus dem Munde dieser Männer. An der darauffolgenden Unterhaltung über die Charaktere des Stückes, welche ich auf Wunsch des Vorsitzenden eröffnete, beteiligten sich mehrere Mitglieder mit einem Eifer und einem Verständnis, daß ich, ganz hingenommen von der Sache, aufs lebhafteste in den Kampf der Ansichten einging, bis endlich die Nachtstunde zum Aufbruch mahnte. Als ich in Gesellschaft von einigen Mitgliedern unter dem funkelnden Sternenhimmel nach Kettwig zurückwanderte, war ich sehr schweigsam. Der Abend hatte mir viel zu denken gegeben. Welche Fülle von Boden liegt unbestellt in den Tiefen und auf den Höhen unseres Volkes!

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Das Seminar als Leseschule.

Das preußische Kultministerium ging wiederholt mit dem Plan um, eine Art von Hochschule für die Kunst des Vortrags zu errichten. Und wenn man sieht, wie für die Musik in allen größern Städten Hochschulen gegründet werden, so ist man versucht, auch der Schauspiel- und Redekunst die Vorteile eines ähnlichen Instituts zu wünschen.

Aber ist es nicht viel besser, wenn wir das finanzielle Opfer, welches dazu erforderlich wäre, den Volksschulen zuwenden? Ist es nicht besser, wenn die Wohlthat einer so wichtigen Fertigkeit, wie es ein klarer und schöner Vortrag ist, ebenso wie die Wehrfähigkeit, bis zu einem erreichbaren Grade durch unsere Schulen zum Gemeingut des ganzen Volks gemacht wird, dagegen die höhere, zu oratorischer oder künstlerischer Virtuosität führende Ausbildung dem praktischen Erfassen in jeder besondern Sphäre überlassen wird?

Das Große entsteht nur dadurch, daß das Kleine auf größere Ausdehnungen angewandt und übertragen wird. Wer an ein geordnetes Vorlesen von Dichtungen gewöhnt ist, wird bald sehen, worauf es beim Lesen von Prosa ankommt. Es wird oft geraten, daß man Verse wie Prosa lesen solle. Dieser Rat hat nur Gültigkeit, wenn man Prosa wie Verse lesen kann. Der Rhythmus des Verses lehrt den Rhythmus der Prosa, der Rhythmus des Satzes den des zusammengesetzten Satzes und größerer Redeglieder empfinden. Auch die tonliche Klanggestalt wird übertragen. Licht und Schatten werden, wie beim Vortrage von Dichtungen und kleinern Prosastücken, durch Wechsel von Tonstärke und Tonhöhe, durch Steigerung und Zurücknahme von Ton und Tempo verteilt. So baut sich aus den einfachen Elementen des Lesevortrags der Vortrag eines großen Redeganzen auf, dessen jedesmaliger rednerischer Zweck immer einen wesentlichen Einfluß auf die Ausführung haben wird. Nähere

Bestimmungen über die Mittel, um den jedesmaligen Zweck zu erreichen, können in Lehrbüchern der Rhetorik oder durch persönliche Anweisungen überliefert werden. Aber nie wird aus solchen ein Perikles oder Demosthenes hervorgehen. Nur wer viel öffentlich spricht, nur wer etwas sagen will, was seinen ganzen Menschen erfüllt, nur wer Gedanken hat und fähig ist, sie in Worte zu kleiden, wird zum öffentlichen Redner werden. Der junge Theolog bringt so viel mit, um die Kanzel betreten zu können; das weitere muß ihn die Kanzel lehren. Der Schauspieler kann nur auf den Brettern zum Künstler werden. Der Gerichts- und politische Redner, ja selbst der oft so beliebte, oft so gefürchtete Toastsprecher kann das Beste, Letzte nur durch Nachahmung, Erfahrung und Uebung lernen. Damit der Seminarist lehren lerne, läßt man ihn in Uebungsschulen unterrichten.

So viel äußere Sprechtechnik, als erforderlich ist, um verständlich sprechen, auftreten und dann durch praktische Uebung sich die Specialtechnik des Lehr-, Rede-, Bühnenberufs aneignen zu können, werden unsere Lehranstalten (unterstützt durch das praktische Vorbild von Tribüne, Kanzel, Bühne und Kunstvorlesungen) thatsächlich einem jeden Schüler mitgeben.

Ich habe schon in dem Kapitel über die Aussprache auf die deklamatorischen Uebungen hingewiesen, welche auf unsern Schulen heimisch sind. Ihren Gipfel erreichen diese Uebungen in der Aufführung von Dramen. Solche Versuche, wie sie an vielen Gymnasien seit Jahren begünstigt werden, bilden ein Glied der humanistischen Erziehung. So wie es für jeden, der sich auf die Höhe der Gegenwart stellen will, nötig ist, sich durch sprachliche und geschichtliche Studien in fremde Kulturepochen hineindenken zu lernen, ebenso ersprießlich ist es für den Schüler, sich einmal von seinem Ich loszulösen, sich in anders geartete Menschenseelen hineinzuleben und aus diesen herauszusprechen. Nicht bloß die Fähigkeit, darzustellen, die wir alle im Leben und in der Gesellschaft brauchen, wird geübt, auch das Verständnis für fremde Charaktere, für Leidenschaften, die Toleranz gegen Andersdenkende. Allein solche Aufführungen werden nur selten stattfinden können. Teils sind der rein wissen-

schaftlichen Aufgaben zu viele, teils sind die Vorbereitungen zu scenischen Darstellungen zu langwierig, teils fehlt es an Kostümen. Und dann können doch in den meisten Fällen nur wenige Schüler mitagieren.

In der Hauptsache leisten Vorlesungen mit verteilten Rollen, wenn sie in der oben geschilderten Weise betrieben werden, fast dasselbe wie die Aufführungen, ohne so viel Ansprüche zu machen. Sie haben aber den Vorzug, daß der Lehrer einerseits eine größere Anzahl von Schülern beteiligen kann, indem er bei Wiederholungen einzelner Scenen die Rollen anders besetzt, andererseits die personenreichsten Stücke zu wählen imstande ist, welche sich oft der scenischen Darstellung entziehen. Wie gesagt, alle solche Uebungen sind nicht genug anzuerkennen.

Aber was ein Gymnasiast lernt, das lernt er zunächst nur für sich selbst. Was der Seminarist lernt, das lernt er für tausend Bedürftige, die schon auf seine Spenden warten, ja für tausend Elende, die durch Stumpfsinn, den sie oft nicht allein verschulden, das Bedürfnis nach Geistesnahrung nie gekannt oder wieder verloren haben. Auch in Beziehung auf die Sprache ist der Volksschullehrer der äußerste Vorposten im Kampf gegen Roheit und Verkommenheit. Er hat täglich anzugehen gegen den Schlendrian des Hauses, gegen unerlaubte Einmischung des Dialekts. Er muß den Boden, der schnell wieder verwildert, immer von neuem urbar machen, wenn es ihm nicht gelingt, seinen Schülern und Schülerinnen eine dauernde und unverlierbare Mitgift einzuhändigen, die sie, wenn sie erwachsen sind, auf die folgende Generation vererben. Was Klingenburg geleistet hat, könnten gar viele leisten, ohne Gefahr, den einfachen und gläubigen Sinn des Volks zu schädigen. Eine edle Dichtung, von einem Lehrer schön vorgelesen, dringt durch den Mund der Kinder, welche oft gar viele Anlage mitbringen, in die dunkle Hütte des armen Mannes und erscheint dort wie ein Lichtstrahl der Schönheit, wie ein tröstlicher Bote aus den Höhen der Menschheit, auf denen bei größerer materieller Freiheit edlere Genüsse der Bildung heimisch sind; wie ein Bote, welcher verkündet, daß die Kinder der Armen nicht ganz von dieser Bildung und ihren Ge-

müssen ausgeschlossen sind, wenn sie der Schulpflicht willig genügen. Wie oft habe ich die Augen der Eltern glänzen und sich mit Thränen füllen sehen, wenn im Hause ein Landmanns oder Handwerkers ein Kind mir ein Gedicht hersagen mußte! Die Kirche begegnet oft beim Volke dem Mißtrauen, daß sie unterjochen helfen soll. Die Schule erweckt das Vertrauen, daß sie befreien helfen will, und nur dieses Vertrauen kann zum wahren innern Gehorsam gegen das Gesetz führen.

Unsere Seminarien sind, soweit ich sie kenne, mit den Mitteln versehen, solches Vertrauen immer mehr zu befestigen. Und das geschieht nicht so sehr dadurch, daß praktisch nützliche Kenntnisse überliefert werden, als ganz besonders durch Anleitung zu ästhetischen Uebungen. Sie sind ein Vorzug des Luxus und werden als solcher empfunden. Ich habe an manchen Seminarien die trefflichsten Leistungen in Spiel und Gesang kennen gelernt. In der Anleitung zum Vorlesen ist, wie schon Diesterweg anerkennt, in den letzten Jahrzehnten ein außerordentlicher Fortschritt bemerkbar. Ja selbst zu scenischen Vorstellungen haben es Seminarien gebracht. Noch im Frühjahr 1879 wohnte ich in Boppard am Rhein einer Fastnachtsaufführung des dortigen katholischen Seminars bei, welche mir einen höchst erfreuenden und bleibenden Eindruck machte. Nicht bloß der Gesang, auch die theatralische Darstellung zeichnete sich durch Präcision aus. Die Rütliscene aus Schillers „Tell" wurde mit sichtlicher Hingebung, mit weihevollem Ernst vorgeführt. Dann gab es allerhand Zwischenspiele und Solomasken in Hundsrücker und schwäbischem Dialekt, welche großen Jubel erregten, und es wurde mir wieder recht klar, welchen Schatz ein Volksschullehrer besitzt, wenn er Dialekte lesen kann. Der gelesene oder öffentlich gesprochene Dialekt wirkt immer humoristisch, und der Humor zu rechter Zeit ist der Schule so nötig wie ein offenes Fenster in Sommertagen. Und wie vermag ein solcher Lehrer, wenn er daneben ein reines, dialektfreies Hochdeutsch spricht, den Unterschied der Klangbilder dem Schüler zum Bewußtsein zu bringen!

Daß sich selbst mit dem allersprödesten Schülermaterial ganz Erstaunliches leisten läßt, das habe ich an einem Seminar ge-

sehen und erfahren, dem ich hier, möge sie angenommen werden oder nicht, diejenige Prämie erteilen will, welche ein Schriftsteller zu vergeben hat.

Die kleine Stadt Löbau in Westpreußen, ein Ort von etwa 4000 Einwohnern, nicht weit von der russischen Grenze gelegen, hatte sich nicht bloß aus eigenen Mitteln ein Progymnasium geschaffen, sondern sich auch aufs eifrigste bemüht, ein Schullehrerseminar zu erhalten. Sie brachte anfangs, ehe Lehrräume und Amtswohnungen vorhanden waren, jedes Opfer zuvorkommender Gastlichkeit. Ich sah bei meiner Anwesenheit im Jahr 1874 die Anstalt in ihren Anfängen. Als ich 1876 von den dortigen Freunden ersucht wurde, eine Vorlesung zu halten (alle kleinen Städte, an denen die östlichen Provinzen überreich sind, stellen ein Publikum für klassische Dramen), lud mich Herr Seminardirektor Goebel ein, mich von dem Fortschritt zu überzeugen, welchen seine Seminaristen seit meinem letzten Besuche im Chorsprechen gemacht hätten. Schon früher, als Goebel noch an dem trefflichen Seminar zu Reichenbach bei Görlitz den Unterricht im Deutschen leitete, hatte er die Freundlichkeit, sich billigend über meine Art zu lesen auszusprechen. Jetzt kündigte er mir an, daß ich einige Balladen, die er mich hatte vortragen hören, genau in demselben Tonfall, in derselben Betonung und Auffassung, wie ich sie zu geben pflege, von fünfzig Stimmen im Chor sprechen hören solle. Es war, wie er sagte.

Etwa fünfzig junge Leute, fast ausschließlich aus Gegenden stammend, in denen mehr polnisch als deutsch und das Deutsche im schärfsten westpreußischen Dialekt gehört wird, sprachen im Chor Goethes „Fischer", Platens „Grab im Busento", Schillers „Glocke" mit größter Deutlichkeit, in vollkommen dialektfreiem Hochdeutsch. Auf ein gegebenes Zeichen setzten alle rechtzeitig ein. Es bedurfte dann keines weitern Taktierens. Pausen, Piano, Steigerung, alles kam mit solcher Sicherheit, wie nach dem Taktstock eines Orchesterdirigenten. Da die vielen zu einem Klange zusammenstimmten, hörte die Vorstellung, daß es viele seien, vollkommen auf. Die Besorgnis, daß die äußerliche Abrichtung herausklingen werde, schwand schon nach den ersten

Takten. Die Empfindung, die vielleicht nur einzelne auszudrücken fähig waren, schien sich allen mitgeteilt zu haben. Da jeder einzelne nur ein weniges von Ton aufzuwenden brauchte, blieb die Geistigkeit des gesamten Klangbildes gewahrt. Nirgends ein Hervortreten roher Schallmasse, nirgends ein unangenehmes Eindringen des Persönlichen. Und dann erregte diese gedämpfte, in sich gebundene Tonfülle den Eindruck, als ob wirklich innige Empfindung spräche, weil man gewohnt ist, diese leiser sprechen zu hören. Zugleich erhielt man die Vorstellung von einer gesunden, sich zurückhaltenden, aber intensiven Kraft, die durch ein geringes Zuthun jedes einzelnen in mächtigen Proportionen sich steigern könne. Diese Steigerung trat im Feuerbilde der Glocke wirklich ein. Ich werde das „Riesengroß" nie vergessen. Da aber jede Stimme nur wenig zum Ganzen zugeben durfte, wurde das Maß, welches der Meister innehalten muß, nie überschritten. Als der Sprechchor fast in einem und demselben ehrfurchtsvoll gedämpften Ton den Psalm „Der Herr ist mein Hirte" sprach, mußte ich mich abwenden, um meine innere Bewegung zu verbergen.

Ich hatte früher ähnliche Versuche bei Aufführung der Chöre in der Braut von Messina gehört, bei denen mich immer eine holztonartige Seelenlosigkeit störte. Vielleicht ist das Schauspielermaterial nicht bildsam genug. Vielleicht wird nicht Fleiß genug auf das Einstudieren verwandt. Denn zu diesem ist vor allem ein Gesangskundiger erforderlich, der zugleich weiß, was zum Sprechen von Dichtungen nötig ist. Das präcise Einsetzen, das Abtönen der einzelnen Stimmen, die Einigung über den Mittelton, in welchem tiefere und höhere Stimmen übereinkommen, erheischt die sorgfältigste Vorbereitung.

Später wurden Quartette gesungen, und zwar mit einer Vollendung, daß ich den Berliner Domchor zu hören glaubte. Aber die Wirkung des musikalischen Konzerts reichte nicht an die Wirkung des Sprechkonzerts. In letzterm lag etwas so Geheimnisvoll-Elementares wie im Rauschen des Stroms und im Sausen des Windes. Es kam der Instrumentalmusik näher als der Vokalmusik. Dies war das Chorsprechen, wodurch

Klingenburg sich seine Mitleser heranbildete. Es wird an vielen Schulen geübt. Aber wenn nicht, wäre es auch nur an einem Gedicht oder Psalm, die größte Vollendung erreicht werden kann, so ist es eher schädlich als förderlich.

Als ich mich nach der Methode der Einschulung erkundigte, gab mir Herr Direktor Goebel zur Antwort: „Zuerst müssen die Schüler im Einzelsprechen das Erforderliche leisten. Ich halte mit größter Strenge auf das eine: denke scharf, überlege genau und gewissenhaft, warum du so und nicht anders betonst. Suche den Gegenstand in seinem innersten Wesen zu erfassen, dann das Kleid desselben, das Wort, das Klangbild. Sprich langsam, scharf artikuliert. Ich suche zuerst beim Vortrage eines einzigen einfachen Gedichts alle Fehler der Aussprache auszumerzen. Auf den untersten Stufen wähle ich Volkslieder und Volksliederartiges, z. B. ‚Ich hatt' einen Kameraden', ‚Dort unten in der Mühle'. Dann lasse ich, sobald ein jeder sich ein solches Gedicht vollkommen zu eigen gemacht, den Mittelton abstimmen und mit Andeutung des Takts und Tempos, welche sich in der Regel von selbst ergeben, zusammensprechen. Es sind immer einzelne Begabtere in der Masse, von welchen die Schwächern getragen werden. Aber letztern teilt sich bald etwas von dem Schönheitsgefühl mit, welches die andern leitet. Zuerst tritt ein sinnliches Wohlgefühl ein, wie beim Marschieren nach dem Klange der Musik. Dieses veredelt sich allmählich zu einem ästhetischen. Jeder fühlt, daß er zum Gesamteindruck sein Teil beiträgt. Jeder erhält vom Ganzen sein ihn tragendes Maß, und die Schönheit, zu deren Gestaltung jeder mitwirkt, hat dieselbe erziehende Kraft wie beim Gesange. Gewinnt man doch ein Quartett, einen Chor erst recht lieb, wenn man mitgesungen hat. Und wo bleibt hier selbst das bißchen Eitelkeit, welches den Deklamatoren, die es besser machen als andere, so leicht anfliegt? Es geht in dem Gefühl der Erhebung unter, welches immer aus dem Zusammenwirken zur Darstellung des Schönen und Erhabenen entspringt.

„Ich steige, wenn einfachere Gedichte vollkommen beherrscht werden, vom Leichtern zum Schwerern auf. Zu letzterem

rechne ich die Balladen ‚Der Fischer', ‚Erlkönig', ‚Der Graf von Habsburg', ‚Des Sängers Fluch'. Beim Beginn des Unterrichts lasse ich oft einen Psalm ‚Gott ist unsere Zuversicht und Stärke' oder ‚Herr Gott, du bist unsere Zuflucht für und für' im Chor sprechen. Das macht jedesmal einen ergreifenden Eindruck. In den mit dem Seminar verbundenen Uebungsschulen, in welchem die Zöglinge des obern Kursus den Unterricht unter Aufsicht der Seminarlehrer erteilen, wird ebensogroßes Gewicht auf schönes Sprechen gelegt, was zur Folge hat, daß fleißige, fähige und tüchtige Schüler nach ihrem Austritt aus dem Seminar in den ihnen anvertrauten Schulen die Pflege der Sprache sich sehr angelegen sein lassen. Ich hoffe, daß auch in die Tiefen der Bevölkerung auf diesem Wege allmählich der Sinn für edleres Sprechen und die Liebe für unsere Dichter einziehen wird."

Ich erfuhr einige Tage später in den Nachbarstädten Deutsch-Eylau und Neumark, daß der Löbauer Sprechchor sich bei musikalischen Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken öfter mit seinen Leistungen dort beteiligt und jedesmal einen ganz ungewöhnlichen Eindruck hervorbringt. Von fernher kommen Direktoren und Lehrer nach Löbau, um diese Erscheinung als Vorbild kennen zu lernen, und solch eine Wallfahrt ist sehr allgemein zu empfehlen.

Der Gewinn, welcher der künstlerischen Seite des Vortrags aus dem Chorsprechen erwächst, ist gar mannigfacher Art. Durch die größere Klangmasse entsteht ein Umfang der Schallwellen, welche den sprechenden Chor zwingt, länger auf den tonstarken Silben zu verweilen. Hierdurch wird das Gefühl für Rhythmus, für feinere Messung gehoben. Die Gliederung der Worte, wie sie schon dem Einzel-Taktsprechen entspringt, nimmt beim Chor-Taktsprechen noch zu und erzeugt eine Deutlichkeit, welche um so mehr überrascht, als diese Eigenschaft beim Chorsingen sehr zu schwinden pflegt. Das tonliche Ausziehen der Silben, welches bei letzterem die Konsonanten verwischt, ist beim Chorsprechen sehr mäßig. Der Wechsel der Tonhöhe, welcher, wenn er nicht sehr maßvoll verwandt wird, der Einzeldeklamation etwas im

schlimmen Sinne Theatralisches gibt, wird beim Chorsprechen eingeschränkt, und die Sprechmelodie, welche ausschließlich aus dem Sinnton des Verstandes und der Empfindung erwächst und nie zu einer musikalischen werden darf, kommt in ihrer ganzen edeln Einfachheit und Tonsparsamkeit zur Erscheinung.

Sollte es nicht förderlich sein, wenn in den Gesangstunden, die oft Unmusikalische ausschließen müssen, auf der untersten Stufe und auch später, wo die Mutation der Stimme eintritt, abwechselnd Sprechchöre geübt würden? Diejenigen, welche ihre Genusregeln und Konjugationen auf diese Weise in der Schule gelernt haben, wissen, wie leicht und vergnüglich sich ein jüngeres Alter dazu versteht. Falls Schillers Idee, für die höchste Gattung der Tragödie den Chor wieder einzuführen, noch einmal mit der Einschränkung ins Leben träte, daß dem Chor sein wesentlich lyrischer und einheitlicher Charakter gewahrt bliebe, so würde dieser Versuch ganz andere Werkzeuge zu seiner Verfügung haben, wenn jeder Schüler in der Weise der Löbauer Seminaristen im Chorsprechen geübt würde.

Den künstlichen Ursprung werden wir unserer Kunst nie ganz nehmen können. Ist sie einmal in Kunst verwandelt, so fragt man diese nicht mehr nach ihrem Woher. Auch die Chorgesänge der Oper haben keinen nationalen Boden. Warum sollte nicht einmal aus der Schule eine Kunstform erwachsen, wie sie bei den Griechen aus dem religiösen Kultus erwuchs?

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Römische und Reuter-Vorlesungen.

„Im ganzen Monat ist kein Tag vergangen, an welchem nicht irgend jemand eine Vorlesung gehalten hätte."

Glaubt man nicht eine Stelle aus einem Berliner Sonntagsfeuilleton zu lesen? Und doch ist dieser Feuilletonist nie-

mand anders, als der Römer Plinius der jüngere, der liebenswürdige Lobredner Trajans. „Erfreulich, fährt er fort, ist dieser Flor von Studien, erfreulich, daß Talente sich regen und zeigen. Aber man stellt sich nur lässig zum Hören ein. Die meisten sitzen draußen umher und töten die Zeit mit Anhören von Possen. Von Zeit zu Zeit lassen sie sich benachrichtigen, ob der Vorleser schon in den Saal getreten, ob er mit der Einleitung fertig sei, ob er schon ein tüchtiges Stück Manuskript hinter sich habe. Dann erst und auch dann nur langsam und zögernd kommen sie an. Aber trotzdem halten sie nicht aus, sondern vor dem Schlusse gehen sie wieder davon, einige verstohlen und heimlich, andere frank und frei. Wieviel anders war das früher! Jetzt muß man den ausgemachtesten Tagedieb lange vorher einladen, dann wieder erinnern, und endlich kommt er entweder nicht, oder, wenn er kommt, so stöhnt er, er habe seinen Tag verloren, weil er — ihn einmal nicht verloren hat. Aber um so mehr muß man diejenigen rühmen und achten, welche trotz dieser trägen und hochmütigen Teilnahmlosigkeit sich von litterarischen Arbeiten und dem Vorlesen derselben nicht abhalten lassen."

Ein ziemlich trostloses Bild von einem römischen Publikum. Aber die Herren Vorleser waren ein wenig schuld daran, daß es für sie nicht schmeichelhafter ausfiel.

Die Zeit, in welcher Horaz und seine Freunde, Virgil, Gallus, Properz, Ovid in weihevollen kleinen Zusammenkünften sich ihre neuesten Schöpfungen mitteilten, war längst dahin. Die Sucht, sich einen litterarischen Namen zu machen, war gewachsen, je weniger er sich selbst machte. Wer seine Dichtungen bekannt machen wollte, mußte sie vorlesen. Und wieder konnte ein solcher sie fast nur denjenigen vorlesen, welche selbst dichteten und lasen und welche nur mit der stillschweigenden Bedingung seine Zuhörer wurden, daß er der ihrige werden wollte.

Gehörte der Schriftsteller zu der reichern Klasse, so lud er seine Zuhörerschaft in sein Haus ein. Andernfalls mußte er sich durch Protektion oder für Geld ein passendes Lokal verschaffen. Dieses mußte hergerichtet und mit Sitzbänken versehen werden.

Einladungen wurden erlassen, Programme herumgesandt, Besuche gemacht, um Zuhörer zu werben. Während der Vorbereitungen dröhnte dem Auftretenden, noch ehe er seinen Vortrag gehalten hatte, bereits der Kopf von all den kommenden Vorträgen, die er als Gegendienst dafür anhören mußte, daß man den seinigen besuchte. War endlich der langersehnte Tag da, an dem er sein mühsam ausgearbeitetes Manuskript recitieren wollte, so legte er seinen besten Staat an, die Stimme wurde probiert und geübt, die Kehle geschmeidig gemacht. In einem neuen, weißschimmernden Gewande, wohl frisiert, den schönsten Siegelring an der Hand, trat er in den Saal und nahm auf einem für ihn erhöhten Sitze Platz. Oft waren Claqueurs, für 3 Denare (etwa 2 Mark) die Person, gemietet und brachen auf das von ihrem Chef gegebene Zeichen in einen Beifallssturm aus. Wollte das Publikum nicht unhöflich sein, so mußte es mit Mund und Hand, selbst durch Erheben von den Sitzen seine Bewunderung kund thun. Plinius tadelte die Vernachlässigung solcher Beifallsbezeigungen, in welchen er selbst mit gutem Beispiele voranging. Er trat, wie er selbst erzählte, nach einer solchen Vorlesung an den jungen Dichter heran, umarmte ihn, spendete ihm Lob und ermunterte ihn, so fortzufahren. Auch die Familie, die Mutter, der kindlich begeisterte Bruder des Dichters wurden beglückwünscht. Eine derartige Vorlesung war für die litterarischen Kreise das Ereignis, von dem in den nächsten Tagen gesprochen wurde. Das vorgetragene Manuskript erschien dann in vielfachen Abschriften bei einem Verleger. War das Buch nicht zu dick, so fand es Käufer. Ladenhüter nahmen als Lese- und Schreibebücher in Volksschulen oder als Tüten in den Kramläden ein Ende. Allenfalls machte der Buchhändler der Hauptstadt den Versuch, sie bei seinen Kollegen in der Provinz als einen empfehlenswerten Artikel unterzubringen.

Man kann sich nicht wundern, daß, wo die Dichter und ihre Koterien eine so offenbare Komödie aufführten, das Publikum nicht immer mitspielen mochte, um einer Eintagsfliege zu einem Eintagsruhm zu verhelfen. Und mit welchen Geduldproben mußte es oft noch dieses Mitspielen erkaufen! Oft

dauerte die Vorlesung einen ganzen Tag. Wenn auch die Satire eines Martial und Juvenal vielleicht einige Stunden hinzugesetzt hat, so war jedenfalls die Recitation überlang, und es wird sogar von einer solchen berichtet, die sich durch drei Tage hinzog. Auch der wärmste Verehrer litterarischen Strebens, welcher in Plinius' Urteil einstimmen und den römischen Zuhörern Teilnahmlosigkeit vorwerfen möchte, muß vor diesen Thatsachen die Waffen strecken.

Ich habe nicht verfehlen wollen, dieses mit sehr ausgiebiger Beihilfe [1]) gezeichnete Bild als Folie für unsere bessern, humanern Zustände heranzuziehen. Unser Publikum, welches wissenschaftlichen Vorlesungen eine Dauer von einer Stunde, poetischen von zwei Stunden bewilligt, wird sich glücklich preisen, in Zeiten zu leben, wo die Zeit als ein Wert geschätzt wird. Der Hauptgrund, warum die römischen Vorleser so verschwenderisch mit diesem kostbaren Gute ihrer Zuhörer umgingen, war der: sie recitierten meistens ihre eigenen Verse. Und so groß war diese Begier, eigene Verse zu lesen, daß man sogar fremde für eigene ausgab. Martial beklagt sich über solche Aneignung. Einmal nahm sie, wie Seneca berichtet, ein Ende mit Schrecken. Als ein vorgeblicher „Dichter" seine Vorlesung geschlossen hatte, erhob sich einer der Anwesenden, erklärte laut die eben gehörte Arbeit für sein Eigentum und trat sofort den Beweis an, indem er sie vom ersten bis zum letzten Verse ohne Anstoß hersagte.

So hohl und künstlich auch oft dieses ganze Treiben war, es liegt in dem rastlosen Bemühen eines Plinius, mitten in dem wüsten Genußleben des römischen Volks noch das geistige und künstlerische Pfropfreis des Hellenentums zu pflegen, etwas tief rührendes. Es ist ein mattes Spätlicht, mit welchem die untergehende Sonne des hellenischen Geistes noch einzelne Gipfel vergoldet. Ich konnte die Worte des Römers nie ohne das innigste Mitgefühl lesen. Könnte sein abgeschiedener Schatten, dachte ich oft, nur einmal zurückkehren, um sich zu überzeugen,

---

[1]) Martin Hertz, Schriftsteller und Publikum in Rom. Berlin 1853. Verlag von Wilhelm Hertz (Besserische Buchhandlung).

wie wir jedes Geistes- und Kunsterzeugnis der Alten, ja jedes kleinste Fragment eines solchen gleich einer teuren Reliquie hochhalten! Könnte er einmal einer deutschen Vorlesung beiwohnen, um zu sehen, mit welchem Eifer unser Publikum die Säle füllt!

Wenn man das Gegenteil von dem denken will, was bei Kunstleistungen wie römische Mache und Gemachtheit aussieht, so wüßte ich nichts Besseres zu nennen als eine Reutervorlesung. Fritz Reuters Freunde wissen, wie sehr er sich bitten ließ, öffentlich etwas aus seinen Werken vorzulesen. Meines Wissens hat er es nur einmal in Gotha über sich gewonnen. Und er las für jemand, der heraushören kann, nicht schlecht. Wenn auch seine Stimme unbiegsam und rauh war, so hatte doch der Vortrag eine bezwingende Einfachheit, wo sie am Platze war, andererseits eine übermütig spielende, das Individuelle an Menschen, Tieren, Instrumenten scharf hervorhebende Charakteristik. Man konnte aus der Skizze, die er mit starken Strichen hinwarf, leicht ein ausgeführtes Gemälde machen. Aber trotz seiner Anlage zum Vorlesen ließ er doch lieber seine Werke selbst sprechen. Und sie warben sich ohne sein Zuthun nicht bloß Leser, sondern auch Vorleser.

Eine solche Erscheinung, wie sie in diesen Vorlesungen auftritt, ist in Deutschland schwerlich schon dagewesen. Sie verdient wohl in einem Buche, welches sich schließlich die Frage stellen möchte: was reizt an litterarischen Werken zum Vorlesen und zum Anhören? beachtet und vielleicht für Publikum und Schriftsteller nutzbar gemacht zu werden. Sie bedeutet einen Erfolg ohne Reklame, und in solchem Erfolge liegt immer eine Kritik, welche nicht bloß den Herren Verlegern, sondern auch dem geistigen Schaffen einer Nation zum Wegweiser dienen, Um- und Abwege verhüten helfen kann. Jeder, der nicht an Ueberhebung leidet, muß Goethes Wort an Frau von Stein unterschreiben: „Es bleibt immer gewiß, dieses so sehr geehrte und verachtete Publikum betrügt sich über das Einzelne fast immer und über das Ganze fast nie."

Gleich nachdem Reuters erste Werke erschienen waren, begannen begeisterte Leser derselben, sie in Gesellschaften vorzu-

tragen, oft zur Qual der Widerstrebenden, die sich nicht gern überrumpeln lassen, außer wenn sie durch die Sache selbst ohne Vermittelung überwunden werden. Waren diese aber durch eigenes Lesen von „Hanne Nüte" oder der „Stromtid" gewonnen, so wurden aus den Ungläubigen fanatische Propheten. Wenn jeder Unterhaltungsstoff ausging, brachte ein Wort über die Stromtid alle Zungen in Bewegung. Ich habe mir oft und gern von Andern Reuterische Dichtungen vorlesen lassen, von Schlöpke in Schwerin, von Herrn Doktor Dornblüth in Rostock, von Ludwig Ziemssen, von Damen und Herren in andern Städten. Jede Leserin, jeder Leser wußte eine andere Seite zur Geltung zu bringen. In Strelitz las im Jahre 1860 Karl Cräpelin, der eine tüchtige schauspielerische Vorbildung mitbrachte, Reuters Werke zuerst in kleinern, dann in immer größern Kreisen. Endlich wurde er ohne besonderes Zuthun durch den Erfolg nach Rostock, Berlin, Hamburg geführt und bald vom Publikum als patentierter Reutervorleser angesehen und bewundert. Ich habe Cräpelin in Strelitz besucht. Er ging auf meine Bitte, mir einige Partien vorzulesen, aufs freundlichste ein, und erst als ich sah, daß meine Auffassung neben der seinigen bestehen, der Dichter durch die meinige nicht verlieren konnte, bin auch ich mit Vorliebe als Reutervorleser aufgetreten. Andere folgten und gingen neben uns her, oft nicht zum Vorteil des Dichters, der leicht ins Platte und Gemeine herabgezogen werden kann. Für Süddeutschland wurde Junkermann der Lieblingsvorleser.

Viele Städte, welche außer dem niederdeutschen Rayon lagen, warteten nicht, bis ein Dolmetscher zu ihnen käme. In Mainz, in Stuttgart, in Wien bildeten sich Klubs, Damenkaffees, in denen der plattdeutsche Dichter, so gut es ging, geradebrecht wurde. In London, in Petersburg, in den größern Städten der Vereinigten Staaten gibt es kleinere und größere Reutervereine. Ich fand bei einem Erntefest Gelegenheit, durch frei unter freiem Sonnenhimmel gesprochene Stücke aus „Ken Hüsung", „Hanne Nüte" einen so überschwenglichen, zwischen Staunen, Weinen und Lachen wild hin und her wogenden Jubel bei jung und alt, Männlein und Weiblein unter den pommerischen Land-

leuten zu erregen, daß diese Vorlesung fast die Länge einer römischen erreichte, indem bis in die sinkende Nacht hinein, wo ich stand und ging, mich diese dankbarste und Reuter-durstigste aller Zuhörerschaften wie ein treu hinwandelnder Schatten begleitete, unermüdlich im entzückten Empfangen, wie ich im gerührten Geben.

Wenn man nun fragt: was in Reuters Werken erweckt die Lust, sie vorzulesen, sie lesen zu hören? so ist es zunächst nicht das Plattdeutsch. In Norddeutschland ist Schwarzbrot kein Konfekt. Ja, viele Pommern und Mecklenburger fragen recht wenig nach Plattdeutsch. Und in Mittel- und Süddeutschland wird Plattdeutsch, wenigstens wenn es nicht stumm gelesen, sondern angehört wird, nicht völlig verstanden. Es gibt andere plattdeutsche Produkte, die Gedichte von Voß, von Bornemann, die feinempfundenen Dichtungen von Claus Groth, von John Brickmann, und immer neue Versuche erscheinen. Woher kommt es, daß sie bei allen ihren Vorzügen, bei all ihrem Plattdeutsch keine Rhapsoden gewinnen? Da heißt es denn wohl: Ja, Reuter hat bei weitem mehr komische Kraft. Sehr wahr. Aber viele Zuhörer ziehen die ernsten Partien vor. Das erste Kapitel der Stromtid, Haunefiken (wenn die Zwischenreden gestrichen werden), Ken Hüsung gelten nach den Erfahrungen, die ich gemacht habe, vielen für die Krone von allem, was Reuter geschrieben hat. Er selbst hielt „Ken Hüsung" für seine bedeutendste Schöpfung.

Ist es die treue Erfassung des wirklichen Lebens, die genaue Kenntnis der Landwirtschaft, jedes Handwerks und Gewerbes? Aber Bitzius und Dickens haben die Wirklichkeit thatsächlich oft stenographiert, und doch hat Bitzius keinen Vorleser, Dickens keinen andern Vorleser von Namen als sich selbst gefunden, freilich in sich einen so genialen, daß er jeden andern zurückschrecken mochte.

Vielleicht fesselt bei Reuter, was man Dorfgeschichte nennen könnte. Aber Auerbachs und anderer Dorfgeschichten liest niemand öffentlich vor. Es muß noch etwas anderes sein, was zur Darstellung lockt und was beim Vorlesen solche Wirkung thut, daß das Publikum seit zwanzig Jahren in ungeschwächter Hörbegier die Säle füllt.

Sieht man sich nach andern Dichtern um, welche am liebsten zum Vortrage gewählt wurden, so stand bei Tieck und Holtei, steht bei Rudolf Genée und andern Shakespeare obenan. Auch bei dem größten Abstande des Talentgrades mag zwischen Fritz Reuter und dem britischen Dichter eine gewisse Aehnlichkeit sein.

Das gibt jeder Kritiker zu: alle Figuren, die Reuter geschaffen hat, leben. Hawermann, Bräsig, Onkel Herse, Mamsell Westphalen, Moses, Madame Nüßler sind nicht weniger lebensvoll gezeichnet als Antonio, Falstaff, Schaal, Frau Fluth, Frau Hurtig. Zwar sagen manche Mecklenburger: „Solche Mädchen, wie lütt Dürten, Haunefiken, gibt es bei uns nicht. Niemand hat sie bis dahin gesehen." Das ist's eben. Viele sehen sie niemals. Reuter sah sie mit seinem Dichterauge. Er entdeckte sie, und darum erscheinen sie als etwas ganz Neues. Man sieht zwar ähnliche Züge an wirklichen Personen. Aber diese Gestalten sind so ganz sie selbst, so ganz individuell, daß sie ein Schöpfer nicht lebensvoller schaffen könnte.

Aber wenn der Dichter gar nichts übrig gelassen, wenn er seine Figuren so vollständig erschöpft hätte, daß man nichts hinzuthun, nichts daraus machen könnte, so würde man alles still für sich lesen und damit gesättigt sein. Jene Kleinmalerei, welche jede Gestalt von Kopf zu Fuß, Augen, Nase und Anzug beschreibt, fehlt bei ihm entweder ganz, oder wo, wie bei den Hauptpersonen der Stromtid, eine Beschreibung in wenigen festen Strichen erfolgt, wird die Phantasie doch niemals dadurch abgestumpft für das, was bei Reuter die Hauptsache ist, für die Seelen, die er reden und handeln läßt. Bei den ersten Worten, die diese Seelen reden, erkennen wir: sie leben. Ihre Handlungen, ihre Manieren stimmen zu ihren Reden, ja, die Reden sind selbst lauter Handlung. Man interessiert sich für die Begebenheiten nur, weil man sich für die Charaktere interessiert. Darum hat sich die Bühne dieser Gestalten bemächtigt. Darum reden sie durch den Mund des Vorlesers. Die Begebenheiten, welche erzählt werden, sind für den Vorleser nur eine ausgedehntere Angabe der Scenerie. Die Charakteristik bleibt die Hauptaufgabe. Der Reutervorleser muß eine Fähigkeit zu charak-

terisieren mitbringen, welche der des Dichters kongenial ist. Hierin liegt Reuters Aehnlichkeit mit dem englischen Dichter. Eine Menge von norddeutschen Originalen, von Kerngestalten aus dem wirklichen Leben, müssen dem Vorleser ungesuchte, oft unbewußte Vorbilder und Anhalte geben. Ein bloßes Kopieren reicht nicht aus. Manier, Angewöhnung des mittlern Bürgerstandes, des Handwerkers, des Landmanns müssen ihm so geläufig sein wie die Art und der Ton der vornehmern Stände. Er muß im Rahnstädter Reformverein zehn Stimmen nebeneinander spielen lassen. Aber alle müssen naturwahr erklingen. Wer Reuter nicht dramatisch liest, kann ihn überhaupt nicht lesen. Jeder Schauspieler sollte diese Schule der Naturwahrheit durchmachen. Fast bei keinem modernen Schriftsteller muß der Leser so vieles mit in den Kauf nehmen wie bei Reuter, aber er wird auch bei keinem so herrlich entschädigt.

Was liegt nun bei aller Unvollkommenheit der dichterischen Komposition in den Reuterischen Seelen, daß sie uns so einnehmen, daß wir so sehr danach streben, sie zum vollen Leben zu erwecken?

Die Antwort möchte lauten: Sie sind aus einer so hohen, schönen, barmherzigen Ansicht von der Menschheit, aus einer so reinen, kräftigen, umfassenden Menschenliebe entsprungen, und diese Ansicht, diese Liebe bringt so viel Beweise für ihre Berechtigung in Gestalt von lebenswahr gezeichneten Menschen herbei, daß wir uns beeilen möchten, einem jeden dieses so tröstliche und doch so wahre Weltbild, diese überzeugende Gewißheit freudenvoll zu zeigen. Wir möchten jedem gebeugten, schwarzsehenden, in Alltäglichkeit erstarrten Herzen zurufen: Seht, so brav, so arbeitsam, so geduldig, so tüchtig und treu, so urkomisch, so wunderschön lächerlich ist die Mehrzahl der Menschen, und im Vergleich dazu gibt es nur etliche Thoren, die sich den Lebensspaß dadurch verderben, daß sie schlecht sind, und die sich, indem sie andere zu prellen meinen, selbst um ihr bestes Gut, ein fröhliches Herz, prellen. Bräsig ist oft mit Pickwick verglichen worden. Aber Bräsig ist weit mehr als Pickwick. Er hat es viel leichter, lächerlich zu werden, und bei seiner eingeschränkten Stellung und

seinem Podagra viel schwerer, liebenswürdig zu bleiben, und doch ist er nicht bloß, ganz ungleich einem Falstaff und einem Don Quichotte, stets lächerlich und liebenswürdig zugleich, sondern er wird in manchen Situationen wahrhaft bewunderns- und verehrenswert. Wir sehen ihn unbeholfen, unorthographisch, salonunfähig, aber bei aller Unbeholfenheit und Unmanierlichkeit rührt uns dieses prachtvolle, im entscheidenden Augenblick immer zart empfindende Herz. Die Menschenliebe Reuters ist mit einer, man möchte sagen, echt männlichen Ritterlichkeit der Frauenwelt gerecht geworden. So zeichnet er mit Meisterhand Mädchen, die in den dunkelsten Tiefen der Dürftigkeit, ohne Schminke, wie andere Dichter sie oft anwenden, in Geduld, Arbeitslust und Treue so seelenschön leuchten, wie „De lütte Pudel", „Möller Vossens Fiken", „Kösters Dürten", „Hauneſiken"; tapfere Frauen, wie Madame Nüßler, Frida, die Pastorin; alle in ganz bestimmter Nuancierung, mit voller Bewahrung echter Weiblichkeit. Die Liebe zu den Menschen ist der nährende Boden der Darstellungskraft, die geheime Quelle wahrhaft großer, dauernder Erfolge. Sie läßt sich ebensowenig künstlich erzeugen wie das Genie. Sie ist ein Teil des Genies. Alle großen Dichter, Homer, Sophokles, Shakespeare, Goethe, Schiller, Lessing, haben sie in der gesundesten Form mit Maß gepaart; Jean Paul in Form einer bezaubernden Zärtlichkeit, deren zerfließendem Ueberschwang sich der Humor, die Satire, ein durch gelehrten Witz sich eigensinnig verdunkelnder Stil als Gegengewicht zugesellte. Reuters Menschenliebe sah alle Gestalten mit dem Auge des Malers, mit dem Herzen des Dichters. Sie ist tief, wahr, voll Duldung, voll Gestaltungslust. Sie läßt jeden Charakter sich ausleben. Aber sie hat ihre Lieblinge, die, indem sie alles haben, was liebenswert machen kann, als lebendige Rechtfertigung solcher Menschenliebe eintreten. Was Wunder, daß ein jeder Leſer sich gedrungen fühlt, durch Vorlesen den Zoll allgemeinster Anerkennung für diese Lieblinge einzufordern! Die Freude über das Schöne ist der wahre Rhapsode des Schönen. Dieser Rhapsode steckt immer schon im Dichter selbst. Reuters Freude an den Menschen geht Arm in Arm mit seiner Freude an

Pflanzen und Tieren, an der Natur, mit seiner tiefen Empfindung für ihr erhabenes Zürnen, für ihre wonnigsten und bangsten Stimmungen.

Die Gewißheit von einem tüchtigen Menschengeschlecht wird bei Reuter auch dadurch so kräftig bezeugt, daß seine Gestalten nicht bloß allgemein lebenswahr gezeichnet, sondern daß sie aus einer bestimmten, zeitlich und historisch fest begrenzten Volksseele erwachsen sind, welche ihr geschichtliches Pigment schon in der Sprache mitbringt. Das Niederdeutsche ist dem Hochdeutschen, welches dem Norden ohne viel Federlesens zudiktiert wurde, um der deutschen Einheit willen geduldig zum Opfer gefallen. Bräsig ist die humoristische Verewigung dieses Opfers, wie das reine Plattdeutsch eine höchst poetische Verklärung dieses von der Litteratur unbarmherzig losgelösten Sprachzweigs bildet.

Die niederdeutsche Volksseele mit ihrem derben Humor und ihrer tiefen Empfindung, mit ihrer Arbeitslust und ihrem Behagen, mit ihren zäh behaupteten Privilegien und ihrem Freiheitsdrang, mit ihrem Christentum und ihrem Kirchentum, welchem letztern der Heide Bräsig als ein ins Komische übersetzter, Toleranz erzwingender Nathan gegenübersteht, diese Volksseele ist ein Spiegel des gesamten deutschen Volks. Eine süddeutsche Zeitung sagte einmal, Fritz Reuter habe die trennende Mainlinie ausgelöscht. Das schöne Bild der Menschheit, welches einem Stamme entnommen ist, paßt auf alle. Auch das möchte der Reuterrhapsode verkündigen. Es drängt ihn, alle Stämme zu fragen: erkennt ihr euch in diesem Spiegel?

Bei aller Inkorrektheit, die fast keinem von Reuters Werken fehlt, bei allem bequemen Sichgehenlassen, wodurch sie sich vielen Lesern ganz besonders empfehlen, sind sie von einem so hellen Strahl des Fortschritts, der Humanität durchleuchtet, daß Reuter in diesem Punkte zu den klaren Köpfen und tapfern Herzen zu stellen ist, die unserer Nation von Lessing und Möser an die Pfade wiesen. Alles junge Volk, welches er auftreten läßt, will vorwärts. Was lobt er an seinen Lieblingen, wenn er sie uns sicher ans Herz legen will? Daß sie tüchtig lernen, im „Katekismus" Bescheid wissen, daß sie arbeitsam, ehrlich, fleißig sind und

ihre kleinen Geschwister erziehen. Alle seine Menschen, Jochen Nüßler nicht ausgenommen, sind entwicklungsfähig. Mit Recht vermählt der Dichter die Tochter des Inspektors mit dem Adligen. Die Stände reichen sich mit dem Rufe: vorwärts! die Hand. Der eine hat die sittliche und geistige Hebung zu jeder Zeit so nötig wie der andere, wenn er nicht sinken will.

Aus einer vorwärtsstrebenden Volksseele heraus zu schreiben, mit der man sich vollkommen eins fühlt, ist etwas ganz anderes als eine Volksmaske annehmen. Von Volkstümelei, von einem Herabsteigen zum Volke hat Fritz Reuter gar nichts an sich. Er ist ein echter Nationaldichter. Er hänselt und neckt das „Volk", wie er den Pietismus, wie er den Adel, wie er einzelne Stände neckt. Er schmeichelt keiner Partei. Auch in „Ken Hüsung" entspringt bei aller schneidenden Gegenüberstellung der Stände die Katastrophe allein aus dem vom Dichter ausdrücklich als brutal geschilderten Jähzorn des Knechtes. Reuter ist Deutscher mit Leib und Seele. Aber das hindert ihn nicht, an die Mutter des französischen Soldaten zu denken, der nicht nach Hause zurückkehren wird. Reuter ist ein Mann der Freiheit. Aber seine Festungshaft macht ihn nicht bitter gegen die preußische Regierung, zu der er treulich mit Sinn und Wort stand, als sie die Einheit des deutschen Vaterlandes anstrebte. Er verspottet, wie Gellert, das Scheinchristentum, aber er ist, wie Gellert, eine tief religiöse Natur. Er weiß, daß manche Menschen nun einmal keine Sonntagschristen sein können, weil es ihnen widersteht, vor andern Menschen andächtig zu sein. Aber er hat seinen Gott und sein Jenseits so lieb, daß er sich, unähnlich fast allen modernen Schriftstellern, offen dazu bekennt. Und das steht ihm so gut, wie es vielen andern schlecht stehen würde und schlecht steht.

Was ist die ästhetische Gerechtigkeit, welche große Dichter bei allem Zugeben unlösbarer Rätsel, zerschmetternder Ausgleichung im Kunstwerk deutlich erkennen lassen, anders als der Ausdruck der Sehnsucht nach einer vernünftigen Weltordnung oder des getrosten Glaubens an ein Weltgesetz, welches sich in den Herzen und Charakteren der Menschen ebenso notwendig offenbart wie in der gesamten übrigen Natur? Mitten in dem

Drama des Weltalls, welches ewiges Vergehen und ewiges Entſtehen heißt, ſpielt die kleine Tragödie und Komödie der Menſchen eine Welt für ſich, die durch unſere Empfindung ſo leidvoll und erhaben, ſo heiter und ergötzlich wird. Jede echte Dichtung, ſo tief ſie auch in dieſe Empfindung eingeht und ſo ſehr ſie ſich zum Anwalt derſelben macht, iſt in ihrem Kern eine Theodicee. Der wahre Dichter preiſt die Schöpfung und das ihr innewohnende ewige Geſetz. Dieſer Lobgeſang geht auch durch Reuters Werke, wie durch wenige, mit wunderbaren Stimmen. Ein Volk, das ihn ſo gern hört wie das unſere, iſt noch im innerſten Mark geſund. Er würde nicht laut werden, wenn es ihn nicht hören wollte. Der Geiſt, der ihn im Dichter anſtimmte, iſt ſchließlich der wahre Hauptlehrer in der Kunſt des Vortrags. Er leitet von der unterſten Stufe zur höchſten.

Schillers
Leben und Werke.

Von

Emil Palleske.

2 Bände. 75 Bogen.

Elfte Auflage.

Preis broſchiert Mk. 5. —, in 2 Leinenbände gebunden Mk. 6. 75.

In den Tagen des vaterländiſch-begeiſterten Aufſchwungs geſchrieben, welche der Schillerfeier voraufgingen, hat ſich ſeither das Werk Palleskes, in Plan und Aufbau an Goethes Leben von Lewes ſich anlehnend, in der Gunſt des deutſchen Publikums dauernd erhalten. Und es verdient dieſe Gunſt. Palleske erſcheint wie beherrſcht von dem gewaltigen Gegenſtande ſeiner begeiſterten Darſtellung. Nur ein Deutſcher konnte ſo über Schiller ſchreiben, wie Palleske, der in der Aufgabe, die er ſich geſtellt, förmlich aufgeht. Das Patriotiſche in der Auffaſſung des Autors ſchlägt immer durch, ſobald ſich nur eine Gelegenheit dazu bietet; und dies gibt dem Buche, gerade angeſichts alles Deſſen, was Deutſchland geworden und was der Dichter vorahnend erzählte, nur einen Reiz mehr.

(Deutſche Rundſchau.)

Das bekannte Werk, eine der beſten Biographien Schillers, liegt in elfter Auflage vor. Kein neueres Buch über Schiller hat ihm ſeinen Platz in der umfangreichen, dieſem Dichter gewidmeten Litteratur und in der Gunſt des Publikums ſtreitig machen können. Die Darſtellung iſt verſtändlich, klar und ſchwungvoll. (National-Ztg.)

Verlag von Carl Krabbe in Stuttgart.

Charlotte.

Für die Freunde der Verewigten.

Gedenkblätter von Charlotte v. Kalb

herausgegeben

von

Emil Palleske.

Mit dem Portrait Charlottens.

Preis geh. 5 Mk., in Leinen geb. 6 Mk., in Liebhaber-Einband 7 Mk.

Durch die Herausgabe dieser Memoiren hat Palleske nicht nur die wissenschaftliche Litteratur, sondern die deutsche Litteratur überhaupt um ein interessantes Werk bereichert. Man glaubt eine blinde Seherin mehr von der Zukunft, als von der Vergangenheit reden zu hören, wenn man in diesen Blättern liest. Diese Aufzeichnungen Charlottens, die mit Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul und Hölderlin in Beziehung stand, sind zugleich ein Buch der Erbauung und geistigen Erquickung. Viele Stellen zeugen von überraschender Feinheit und Tiefe der Beobachtung, manche Schilderungen sind voll plastischer Anschaulichkeit und Aeußerungen wie das Urteil über Herder lassen uns in Charlotte die würdige Freundin der weimarischen Dichter und Denker erkennen. Das in Photographie beigegebene Bild Charlottens ist eines der schönsten, wenn nicht das schönste, auch künstlerisch vollendetste, welches wir von einer der damaligen Litteraturepoche angehörigen Frau besitzen.

Verlag von Carl Krabbe in Stuttgart.

Goethes
Leben und Werke

von

G. H. Lewes.

Mit Bewilligung des Verfassers übersetzt

von

Dr. Julius Frese.

2 Bände. 72 Bogen. Vierzehnte Auflage.

Preis broschiert Mk. 5. —, in 2 Leinenbände gebunden Mk. 6. 75.

Es ist ein vortreffliches Zeugnis nicht nur für den Verfasser und das Buch, sondern auch für die gesamte deutsche Nation, daß von dieser Muster- und Meister-Biographie die vierzehnte Auflage nötig werden konnte. Das Werk des Engländers ist in der Uebersetzung Freses zu einem wahren „Standard-work" jeder deutschen Bibliothek geworden, „die sich respektiert", und so scheint es überflüssig, noch etwas Besonderes zum Lobe eines Buches hinzuzufügen, das freilich in keinem Hause fehlen sollte, in welchem sich Goethes Werke befinden. Wenn wir bei diesen vierzehn Auflagen etwas beklagen, so ist es das eine, daß es ein Engländer sein mußte, der dem deutschen Volke seinen Goethe so voll und ganz erschloß, wie dies durch Lewes geschehen. Aber als Zeichen der liebevollen Bewunderung des Auslandes für den deutschen Geistesheroen muß uns schlechterdings diese Biographie nur um so willkommener erscheinen.

Verlag von Carl Krabbe in Stuttgart.

Reichskanzler
Fürst Bismarck.

Von

Wilhelm Müller,

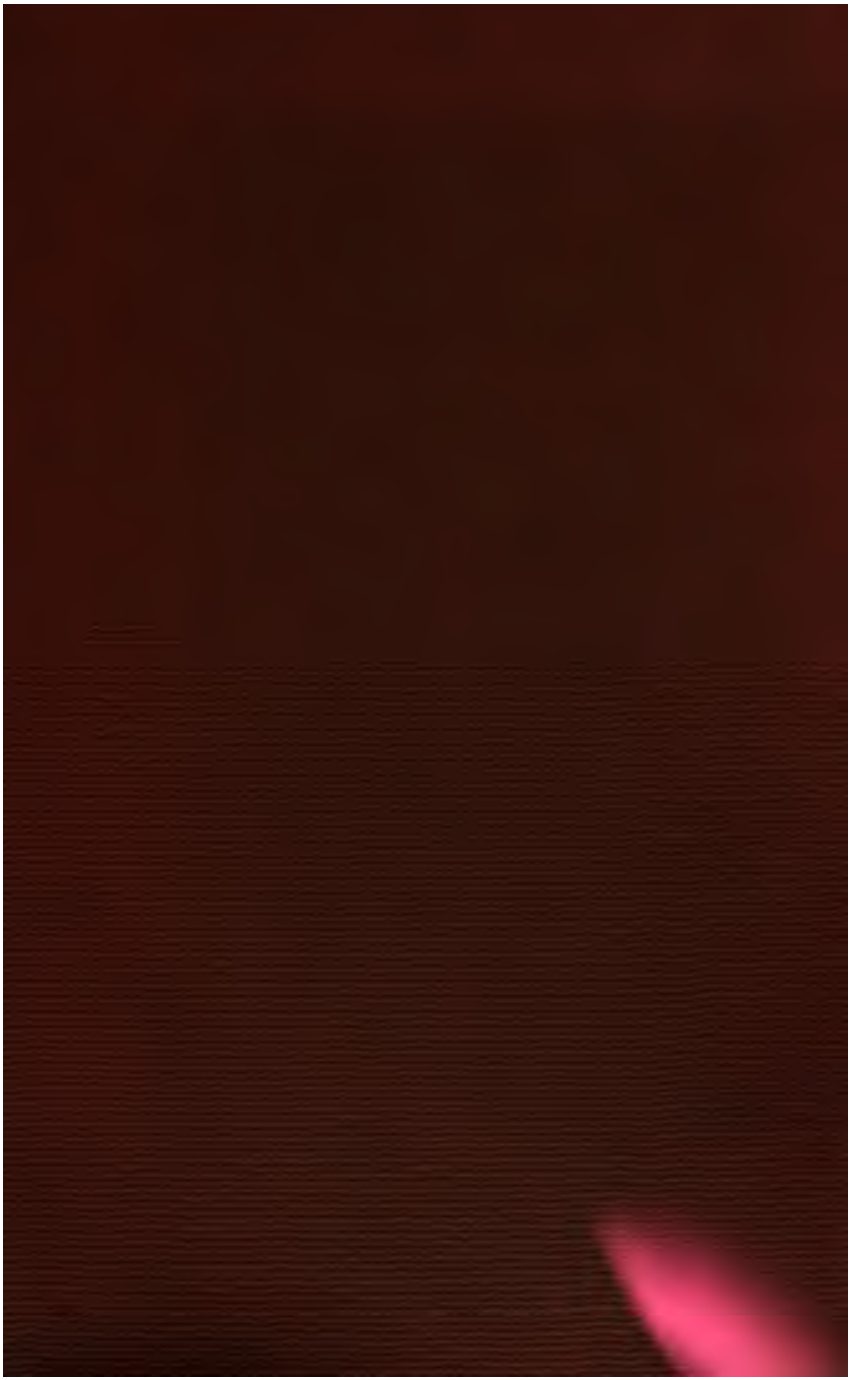
Professor in Tübingen.

Oktav. 22½ Bogen mit Portrait.

Preis geh. Mk. 5. —, eleg. geb. Mk. 5. 50.

Inhalt: Jugend- und Wanderjahre 1815—1847. — Bismarck als Abgeordneter in den Jahren 1847—1851. — Bismarck als Diplomat 1851—1862. — Bismarck als Ministerpräsident 1862—1867. — Bismarck als Bundeskanzler 1867—1871. — Reichskanzler Fürst Bismarck 1871—1881. — Historischer Rückblick.

Der bekannte Verfasser der Politischen Geschichte der Gegenwart, der Biographien des Kaisers Wilhelm und des Generalfeldmarschalls Grafen Moltke, hat mit dieser Biographie zweifellos sein schwierigstes aber auch sein gewichtigstes und dankenswertheftes Werk geschaffen. Wenn in den bisher erschienenen Biographien des Fürsten die persönlichen Verhältnisse desselben, besonders die Jugendjahre, eine eingehende Darstellung gefunden haben oder seine politische Thätigkeit vor den darüber angestellten Reflexionen fast zurücktritt, so hat der Verfasser einen anderen Weg eingeschlagen. Die Entwicklung der staatsmännischen Bedeutung Bismarcks an der Hand der parlamentarischen und diplomatischen Aktenstücke dem Leser vor Augen zu führen, war die Aufgabe, die er sich gestellt hat. Was mit diesem Zwecke nicht zusammenhängt, hat in diesem Buche nur eine untergeordnete oder gar keine Beachtung gefunden. Dagegen sind die Reden des Abgeordneten Bismarck nach ihrem wesentlichen Inhalt mitgeteilt, seine Thätigkeit als Botschafter in Frankfurt, Petersburg und Paris geschildert, seine parlamentarische und diplomatische Stellung als Ministerpräsident, Bundeskanzler und Reichskanzler, sowohl in großen Umrissen als auch in dem Detail reizender Familienbriefe, im Zusammenhang mit der Zeitgeschichte möglichst genau beleuchtet. Ob Bismarck gegen den Radikalismus der Kammern, ob er gegen Oesterreich und die Mittelstaaten, ob er gegen Frankreich, den Vatikan und den Parlamentarismus ankämpft: überall finden wir die Tendenz, die Macht des Hohenzollernschen Königshauses, die Macht Preußens und Deutschlands nach innen und nach außen zu verstärken und zu vergrößern; nur die Scenerie wechselt, und andere Gegner treten auf. — Um dem in dem Buche entworfenen Bilde einen passenden Hintergrund zu geben, hat der Verfasser am Schlusse desselben einen „Historischen Rückblick" beigefügt, in welchem die Zustände des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation" und die des neugeschaffenen Deutschen Reiches in Parallele gesetzt sind.

Verlag von Carl Krabbe in Stuttgart.

JUN 15 1938